

Coordonatorul colecției: MIMAI DRAGAU

EMINESCIANA-42

D. CARACOSTEA

CREATIVITATEA

EMINESCIANA

Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de ION APETROAIE

EDITURA JUNIMEA IAȘI

1987

D. CARACOSTEA

Și

CREATIVITATEA EMINESCIANA

Istoria literară interbelică se constituie ca disciplină modernă, între altele, dacă nu în primul rând, prin studiul polivalent al modelului poetic eminescian. Și tocmai această perioadă, nu întâmplător, marchează totodată momentul da vârf al exegezei eminesciene de până atunci. Ea încadrează perfect scena pe care se dă bătălia pentru Eminescu, pentru recunoașterea lui adevărată, pentru situarea exactă în spațiul propriu, validând prioritatea poetului în ordinea valorilor poetice naționale. E suficient să amintim ediția monumentală Perpessicius (începând din 1939) și monografia călinesciană (1932 – 1936), care deschide numeroase piste moderne de interpretare a poetului.

Până atunci – și paralel cu acestea – se lucrează însă temeinic pentru alcătuirea unui *corpus* editorial și exegetic eminescian prin numeroase contribuții privind editarea (G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, C.

Botez, G. Călinescu, D. Mazilu ș.a.) și mai ales interpretarea din varii perspective a acestei poezii. În ceea ce-l privește pe Ibrăileanu, el și-a satisfăcut pasiunea de o viață pentru Eminescu printr-o profunziune de studii și articole, paralel cu susținerea cursului *Epoca Eminescu*, iar Lovinescu a trebuit să se abată de la o teorie la care ținea mult prin accentele admirative puse pe o poezie care, deși a trecutului, mai poate vorbi încă foarte mult prezentului. Din aceste strădanii concertate a mai tuturor criticilor și, desigur, din valoarea însăși a

operei interpretate a crescut probabil și ideea lui Călinescu că adevăratul critic trebuie să se afirme printr-o contribuție de un gen sau altul pe terenul eminescologiei.

Prezența în acest plan a lui D. Caracostea ar putea îndreptăți, mai mult chiar ca aceea a altor confrăți, constatarea lui G. Călinescu prin două fapte importante: pe de o parte, el și-a început cariera critică, între alții, cu Eminescu, iar, pe de altă parte, a produs două dintre studiile sale de referință tocmai în perimetrul eminescologiei, care astăzi și le poate revendica între valorile ei vădite. Aceste două studii își trag substanța din cele peste o mie de pagini de curs privind Opera lui M. Eminescu și *Arta cuvântului la Eminescu* ținut de către profesor la universitatea bucureșteană între 1931 – 1944, dar și dintr-o seamă de orientări personale teoretizate îndelung, care marchează o întreagă metodologie critică.

Exegetul pornește la drum cu planuri foarte ambițioase, neuitând să asigure, încă în studiul *Personalitatea lui Eminescu* (1926), că își „propune să dea treptat tot ceea ce este necesar pentru înțelegerea lui Eminescu”. Din acest impuls va crește probabil necesitatea, resimțită de el ca adevărată obsesie, de a oferi principial, dar și aplicativ, metode de interpretare critică în acord cu achizițiile criticii din alte literaturi. Și tot de aici, intenția simpatic-orgolioasă de a se singulariza printre critici, polemizând fervent cu toți eminescologii epocii, pe care nu numai că nu-i menajează deloc, dar, ca în cazul lui T. Vianu și G. Călinescu, îi așază pe o linie vădit inferioară contribuției lor adevărate.

Se disting două momente ale exegezei, eminesciene a lui Caracostea, în funcție și de orientarea sa critică: primul, al cercetării formale, din perspectiva stilisticii structurale, *Arta cuvântului la Eminescu*

(1938), și cel de al doilea, de morfogeneză și de hermeneutică aplicată, *Creativitatea eminesciană* (1943), care însă, într-o formă primară, e conceput înaintea

primului. Cum forma, adică expresia, este determinantă pentru înțelegerea și aprecierea operei, criticul, cu această convingere, își consumă întregul arsenal tactic în interpretarea formală a liricii eminesciene. Operează aici, în formula personală, cu atât mai mult cu cât e și prima aplicată pe terenul criticii românești, acea gesta/theorie lansată în Germania anilor '20. Atent la teoriile formalismului rus, cât și la cele înrudite cu acestea ale Cercului lingvistic de la Praga, D. Caracostea practică, fără mari abateri, o critică structuralistă, vizând însă nu schemele supraindividuale, scumpe multor promotori ai curentelor formale, ci valorile de stil specifice poetului comentat. Intenția este net exprimată din perspectiva predominării expresiei în examenul critic: „Cel mai potrivit mijloc de a pătrunde în esența unui poet – scrie el convins – este adâncirea structurală a expresiei lui” (*Arta cuvântului la Eminescu*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1938, p. 191). În dezbaterile sale polemice de metodologie critică este neclintit în afirmarea teoriilor formale.

„Problema formei” fiind pentru el „întrebarea de competenție a criticii și istoriei literare” (*Ibidem*, p. XXVII).

Atât de mult îl animă gestaltismul, inclusiv grija, mereu actualizată, a teoretizării, încât totul e trecut prin filtru structuralist, care aduce ca ideal o literatură comparată a formelor –, singura capabilă să fixeze originalitatea, să definească valoarea.

Nu s-ar putea spune că rezultatele nu sunt de luat în seamă, chiar dacă ele nu stau tocmai la înălțimea orgoliului și a tirului polemic împotriva confrăților care s-ar face, chipurile, vinovați în masă de a fi ignorat forma poeziei eminesciene. Examenul structural se axează pe ideea unității adânci a straturilor operei eminesciene prin concertarea aspectului morfo-sintactic cu cel lexical (inclusiv semantic), iar acestea cu cel arhitectonic, cu ritmul și, firește, cu valoarea acustică a fonemelor. Sensurile unor poeme ca *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est*.

VII

Luceafărul sunt relevate prin tocmai recunoașterea valorii lor

intertextuale, ideea nucleară fiind aceea a unei tensiuni spre înalt a ansamblului liric eminescian.

O primă inconsecvență a pasionatului structuralist rezulta din tocmai afirmarea prea apăsată, până la exclusivism, a metodei. Nu se putea, în niciun caz, dovedi unitatea componentelor operei lui Eminescu, așa cum recomanda pentru analiza structuralistă

O. Walzel, J. Stenzel ș.a., iar înaintea tuturor H.

Wilfflân, fără să fi fost luată în seamă cvasitotalitatea operei poetului, și nu doar 4 – 5 poezii, cum se făcea în *Arta cuvântului la Eminescu*. Criticul nostru nu e dispus să admită analiza fragmentului, cum o practica G. Călinescu și, înaintea lui, B. Croce, dar el însuși nu poate evita metoda, incriminată, concantrându-se doar asupra câtorva poeme eminesciene în analiza formală ce o întreprinde. Considerate separat însă, analizele stilistice, ca acelea ale poemelor *Venere și Madonă* și *Epigonii* sunt admirabile, dovedind, fie și numai parțial, valabilitatea unei metode pentru a cărei aplicare trebuiau să treacă ani buni încă. „Imanența structurii” contribuie astfel, prin demonstrații reușite, la recunoașterea „esenței transcendente a poeziei”.

Despre această esență însă, chiar despre existența ei ca atare, criticul nu ne poate spune prea multe, tonusul său combativ, apetitul polemic devansând nu o dată dispoziția interpretativă. Atunci însă când pasiunea pentru metodă și jubilația la descoperirea ei sunt mai liniștite, interpretul menținându-se în cadre constituite și în formule critice elastice, mai realiste, rezultatele sunt categoric superioare. Pe acest teren se înscriu câteva studii care privesc laboratorul poetic eminescian: Cum *plăsmuia Eminescu*, publicat încă în 1910. *Izvoarele poemei „Luceafărul”*.

(1926), seria încheindu-se cu întinsul studiu consacrat Luceafăru/u/, *Creativitatea eminesciană* (1943).

VIII

Aici preocuparea criticului nu mai e în primul rând

„Arta cuvântului”, sau „structurile formale” eminesciene, ci mult mai mult. El se interesează de resorturile adânci ale personalității, de

factorii concurenți care coagulează opera, dar și de geneza și etapele ei pregătitoare, toate acestea înscrise în csea ce îi plăcea să numească *creativitatea* poetului. Intenția este, orice s-ar spune, una mai largă și cu șanse vii de realizare, având în vedere direcțiile de orientare, cât și factorii angajați. Istoria literară are acum într-adevăr mai mult de câștigat, ea devenind astfel, în ochii criticului, „tot mai mult specialitatea chemată să lămurească viața lăuntrică și totodată aspectele de plăsmuire ale poeziei neamului”.

Este oricum notabilă indecizia criticului între formule contradictorii care numai privite de sus, din perspectiva timpului, apar convergente. Intenția este aceea de a împăca istoricul cu esteticul. Suntem exact în perimetrul criticii interbelice, interesantă în genere prin tocmai această pendulare, prin deschiderea unui larg evantai metodologic: de la critica foiletonistică, fatal impresionistă, de lansare și susținere imediată a valorilor, la cea eseistică, vie și liberă în asociații, până la studiul riguros de istorie literară. De la preocuparea pentru o teorie sistematică, cu pretenții de știință literară a lui M. Dragomirescu, până la oficiul critic, „în tinda unei registraturi”, a cronicarului literar Perpessicius, care însă nu refuză nici studiul plin de acribie filologică în vederea celei mai bune ediții a operei poetului național. În fine, nu sunt de ignorat formele criticii predominant estetice, așa cum erau cultivate de unii discipoli lovinescieni față în față cu tensiunea criticii complete teoretizată cu fervoare militantă prin anii '20 de G. Ibrăileanu, care tindea să o și aplice. Și el, și G. Călinescu, și alții apoi.

Cercetarea determinantelor unei opere, a complexității factorilor săi genetici, apoi a procesului creator și nu numai examenul ei formal îl animă și

IX

pe Caracostea, el însuși unul dintre promotorii cel mai pasionați ai metodelor critice noi. Studiile sale eminesciene se complinesc, exprimând, în comprimat „tocmai cursul atât de bogat și plin de contradicții a%

criticii celor două decenii interbelice. De la afirmarea categorică a cercetării structurilor formale ca sigur mijloc de îndreptățire critică, la înțelegerea criticii ca receptare completă a factorilor configuranți ai operei se definește și traseul sinuos al exegezelor sale. „Într-o adevărată creațiune poetică – scrie el \n

Creativitatea eminesciană – elementul de valoare „care insuflă viață și unifică totul e adâncimea și adevărul sufletesc cuprinse în experiența personală a>

poetului, strâns manifestată în forme adecvate. Aici stă originalitatea, de aici izvorăște trăinicia” ... (p. 65)

Experiența structuralistă nu e, desigur, abandonată „cel puțin în latura ei dominantă, care vizează opera, după sugestia unui O. Walzel ca totalitate de elemente în corelație de neevitat, forma rămânând și acum „însuși corpul viu al poeziei”. De asemenea, conceperea metodei ca strategie critică tot din domeniul structuralist provine. În special însă orientarea criticii spre expresia operei, înțelegerea acesteia ca act conștient ce se realizează prin unitatea perfectă dintre semnificant și semnificat trasează linia de continuitate de aspect structuralist ce se menține și în *Creativitatea eminesciană*. Dar criticul este acum animat de o viziune mult mai largă în decriptarea semnificațiilor unei opere ca Luceafărul, încercând atât un studiu de morfogeneză, cât și unul de adevărată hermeneutică literară. Factorul polarizant este de data aceasta personalitatea poetului care în realizarea operei trebuie să fie în perfect acord cu orizontul intelectual și cu o poetică specifică. Prețios de acum nu e doar aspectul formal al operei, ci în

primul rând „aurul curat al propriei intuiții” a poetului, „propria concepție”. Personalitatea este văzută, e adevărat, în sensul cercetărilor psihologice germane

X

ale deceniului al treilea, din care a crescut, de altfel, pe altă latură, și concepția gestaltistă: „Cine zice personalitate – notează criticul – zice unitate profundă a sufletului și acord între diferitele aspecte ale manifestărilor caracteristice” (*Personalitatea lui Eminescu*,

în voi. *Studii eminesciene*, „Minerva”, 1975, p. 114).

În exegeza operei acționează constructiv și o seamă de slemente biografice care „trebuie încorporate – cum crede, exact, criticul – în structura personalității”. De aceea, nu e cazul să se ia în seamă elemente marginale, incidente biografice oarecari, ca de pildă cele privind „fiziologia poetului”, ci altele cu adevărat importante ca „ritmul de sentiment” al său, *așa* cum l-ar fi sugerat Caragiale, și nu Slavici sau Maiorescu, tributari unei vederi parțiale a personalității poetului. Izgonite din atenția critică în *Arta cuvântului...* își fac loc o seamă de elemente convergente, care nu sunt nici puține și nici neînsemnate: „legăturile cu experiența scriitorului, influențe, izvoare, ideologie”, apoi fazele de evoluție ale operei. Numai după aceea se ajunge la factorii „expresiei definitive: limbă, imagini, ritm, arhitectură etc”, totul dirijându-se, e drept, spre „lupta pentru expresie” (*Creativitatea...* ed. cit., p. 5).

Factorul generator este însă personalitatea poetului.

«nucleul fierbinte al operei fiind o experiență decisivă, acal moment de trăire intensă a vieții ce tinde să se comunice. „Colaborarea factorilor: muzical-dionisiac, apolinic, experiența intens trăită și voința conștientă de plăsmuire, iată ce ni se pâre caracteristic pentru procesul de creație la Eminescu” (*Ibidem*, p. 69).

Dintre componentele de bază ale literaturii, cele cu conținut biografic nu numai că nu sunt de exclus.

<așa cum credea M. Dragomirescu, dar ele sunt de viatură să coloreze afectiv o notă sau alta a operei.

«mprimându-i astfel individualitate. Criticul nu acceptărtici dualismul personalitate artistică-personalitate umană, așa cum distingea același estetician sau unii

XI

I

confrați germani, incluzând între elementele genetice ale poeziei nu puține fapte din orizontul biografic fie de aspect afectiv, fie pur intelectual ca de pildă lecturile filosofice ale artistului. Depășind

metoda structuralistă, neinteresată de originalitatea motivelor literare, Caracostea face, în *Creativitatea eminesciană*, tocmai o largă încadrare a motivului tipic din *Luceafărul*, relația ceresc-teluric, aplicând o sugestie a lui Dilthey privind dezvoltarea unei opere prin»

numeroase contraste și simetrii. Teoria creativității, care este produsul, în esență, al unui dualism, crește tocmai din viziunea despre lume a scriitorului, care presupune factori în perpetuă tensiune, „o tensiune a două planuri de rezonanță” (*Critice literare*, I.

București, 1943, p. 14).

Scriitorii români reprezentativi ilustrează acest dualism, „o polaritate a personalității”, în forme specifice, țesut mai cu seamă din dispoziția la idealitate a artistului în opoziție cu factorii contingenți care o minează sistematic. Criticul caută peste tot – și la rigoare accentuează excesiv – două „planuri de rezonanță”, crezând că poetul forjează forma definitivă numai când apare „un plan opus de rezistență”.

Mai mult, el ajunge astfel să condiționeze într-un fel valoarea operei de ansamblul și specificul acestor două planuri opuse. Poezia eminesciană’s – ar structura, astfel, pa ansamblul dinamic a doua planuri generale, „o luptă între absolutul vieții și absolutul conștiinței” (*Arta cuvântului...* p. 186).

La Eminescu, conchide interpretul său, „patima erotică era nedespărțită de idealizare”. Dar, poet excepțional, el exprimă, așa cum s-a văzut, și mai mult, un paroxism al acestei dualități: (*Creativitatea...* p.

28). Acesta este tocmai „ritmul lui.de sentiment”, tensiunea la spiritual fiind constanta cea mai de preț a personalității sale. Afirmția și-o susțină polemic prin respingerea aserțiunii, e drept cam grăbite, a lui G. Călinescu că lirica eminesciană ar avea un

caracter predominant senzual. Mai realistă este ideea

XII

lui Caracostea ce relevă prioritatea notei spirituale.

„Setea nemărginită de afirmare a vieții” stă în opoziție vie cu

negarea acesteia, ducând la acel pesimism de sorginte schopenhaueriană ce marchează atâtea poeme eminesciene. Să observăm că în studiul sintetic *Personalitatea lui Eminescu*, deși scris în anii de început ai preocupării eminesciene la Caracostea (1926), explicația pesimismului, în acord cu opiniile curente, lansate încă de Maiorescu, sunt de natură să întregească imaginea poetului pe o latură lucidă a criticii. Își fac loc aici unele inconsecvențe.

Eminescu ar trebui, crede criticul, încadrat în filosofia lui Schopenhauer, pentru ca în altă parte să observe, mai bine, că „înfrâuririle primite sunt, de fapt, dezvoltarea firească a propriei personalități”. Poetul este privit adecvat în dialectica celor două atitudini fervente, optimism-pesimism, cu ușoara idealizare a celei dintâi dintre acestea.

Surprinzătoare, chiar total inacceptabilă este evoluția opticii criticului asupra acestui raport esențial al viziunii poetului, pesimismul fiind tot mai diminuat în accepția exegetului. El vede greu momentele crepusculare, de disoluție a personalității, cu

<atât mai puțin constanta pesimistă a poeziei din anii deplinei maturități a poetului. Ajunge chiar să nege astfel imaginea pesimismului eminescian: „Trebuie – notează el nedrept – să ne desfacem definitiv de imaginea unui Eminescu pesimist, lipsit de conștiința demnității umane – părerile curente ale criticii de până acum” (*Arta cuvântului...* p. 353). În ultimă instanță, operează cu argumente sofistice pentru demonstrarea unui așa-zis optimism fără margini al poetului, valorile vieții fiind la el absolutizate, inclusiv în cele mai semnificative poeme ce relevă substratul tragic al vieții, ca *Melancolie*, *Epigonii*, *Luceafărul* etc. Se ajunge chiar la scoaterea fără drept de apel a pesimismului de sub impactul esteticului la Eminescu, ceea ce, să recunoaștem, nu se poate

XIII

demonstra cu argumente plauzibile: „Pesimism? – notează contrariat criticul. Cine pe o astfel de poezie

ea poetului în general, *n.n.*) anină eticheta comodă de pesimism

procedează ideologic, nu artistic” (*Simbolurile lui Eminescu*, ed. cit., p. 142). Nu întâmplător, de-a lungul întregii opere de exegeză a *Luceafărului* criticul se ferește să afirme implicațiile dramatice, necum cele tragice ale viziunii destinului solitar al lui Hyperion, care, la rigoare, simbolizează condiția omului superior în genere. Consecvența nu e, din fericire, deplină, în altă parte sesizându-se, adevărat, după o sugestie gheristă, că dramatismul nu e ocolit în substratul operei poetului.

Dimpotrivă, el constituie una din direcțiile ei de bază:

„Poziția nefericită a poetului în societate este axo creațiunii eminesciene” (*Simbolurile lui Eminescu*, vol.

cât, p. 138).

Pentru a invoca chiar argumentele criticului, care-l contrazic, vom constata că fonostilistica, la care ei»

ca structuralist, ținea mult, fiind adeseori operantă ca mijloc de control al ideilor critice, oferă probe ca următoarele. Vocala luminoasă / este la Eminescu doar în proporție de 19%, în timp ce la (cu adevărat) optimistul Alecsandri, de 23%; în același timp”.

vocalele întunecată! sunt întâlnite la Eminescu într-un procent de 10%, iar la confratele său de numai 6% (*Expresivitatea limbii române*, București, 1942, p. 69). Privind astfel corelația dintre cele două atitudini fundamentale ale poetului, subscriem ideea că

„... filosofia lui Schopenhauer a fost pentru Eminescu nu un model de imitat sau un rezervor de «idei», ci un mijloc de lămurire, și pe cale filosofică a propriei firi” (*Creativitatea...* p. 105). Dar aceste. lămuriri” sunt tocmai în sensul descoperirii unor tensiuni proprii ale poetului spre latura nocturnă, spre sensurile deprimante ale vieții pe care el Le-a trăit cu intensități paroxistice, ca de altfel și pe cele de sens contrar. Tot în acest context, e semnificativ că D. Caracostea infirmă faptul că poetul ar fi moștenit de Io

XIV

părinți vreun „germene – de boală”. Or, cercetări numeroase, între care și unele mai noi, ca acelea ale dr. Ion Nica și G. Munteanu

afirmă, fără ezitări, contrariul, având în vedere elementele patologice pe linia eredității materne.

Ideea creativității ca un complex de opoziții constructive la Eminescu are, fără îndoială, un substrat real, constanta de ordin structural confirmând-o:

„Toată structura lui sufletească – scrie criticul – îl ducea să vadă pretutindeni contrastul dintre un elan înalt și mărginirile telurice” (*Creativitatea...* p. 17).

Dar negând, în mod paradoxal, prin chiar constatarea acestei dualități, dramatismul viziunii eminesciene, sub motiv că prin creație – principiu freudist – artistul își sublimează acest complex, eliberându-se de el, se merge pe alături de semnificația însăși a operei.

*

Geneza poemului *Luceafărul* este luminată de

Caracostea mai întâi prin traducerea fidelă a celor două basme culese de Kunisch, *Fata în grădina de*

<aur și Frumoasa fără corp, ce stau la baza operei amintite, apoi printr-un foarte serios studiu comparativ, *Izvoarele poemei „Luceafărul”*, care vizează etapele plăsmuirii sau – cum zice criticul – ale creativității operei. Să remarcăm că aici se reia o intuiție critică foarte bună, cu lungă carieră, privind valoarea *Luceafărului* ca opera poetică cea mai prețioasă a liricii noastre, pe care D. Caracostea o afirmă foarte devreme, adică încă în 1910, în studiul

de tinerețe *Cum plăsmuia Eminescu*. Ideile privind geneza poemului sunt reluate și amplificate în *Creativitatea eminesciană*, studiu ce se vrea complet asupra acestei capodopere eminesciene.

Optica este vădit antipozitivistă, autorul respingând net demonstrații sursiere ca acelea ale lui Bogdan-Duică privind influențe asupra *Luceafărului*:

basme românești străine de motivele poemului, ele – XV

mente hazardate din mitologia greacă, din cea lituaniană și persană (*studiul Izvoarele poemei „Luceafărul”* excelează prin notații favorabile nu izvoarelor externe, ci structurii și experienței interioare

a poetului). Atenția trebuie să cadă, când e vorba de identificat surse ale acestui poem, nu pe izvoare foarte îndepărtate de aspect mitic sau pur literar, ci pe cele două basme cunoscute și pe romantică, care i-ar fi satisfăcut pe deplin poetului pasiunea de căutător.

Nu sunt însă de respins nici surse vechi, din filosofia budhistă, larg comentate de Amita Boshe într-un studiu mai recent, *Eminescu și India*, nici cele din mitologia greacă, cu ecouri indirecte la Eminescu, așa cum sunt relevate în temeinica antologie a lui Traian Diaconescu, *Eminescu și clasicismul greco-latin*.

Tocmai din experiența interioară a poetului pare a crește și ideea principală a cercetării *Creativitatea eminesciană*, în care accentul tare cade, nu ca îrs

Arta cuvântului la Eminescu, pe analiza expresiei „hotărâtoare pentru critic la un moment dat, ci pe elementele sufletești coagulante, pe fondul personalității poetului.

Evident că o astfel de privire este categoric mai adecvată, pe linia criticii moderne, care țintește disparte, urmărind nu numai o latură sau alta a operei», ci totalitatea componentelor sale. Deci, ca să reluăm ideea lui Caracostea, care vede exact de data aceasta, în ce privește finalitatea criticii, aceasta trebuie să surprindă „atât procesul de închegare a concepției, cât și acela de expresivitate” (*Creativitatea... p*”.

61). Mutația este semnificativă nu numai pentru criticul Caracostea în drumul de la *Poezia lui Eminescu* (1931 – 1932), cursul din care va rezulta *Creativitatea eminesciană*, la *Arta cuvântului...* din 1938, dar, așa cum am văzut, și pentru critica epocii în general, tentată atât de studiul formal, de cel cauzal, cât și de cel strict hermeneutic al literaturii. Originalitatea scriitorului este înțeleasă altfel de criticul nostru

XVI

atunci când întreprinde o operă de cercetare a genezei, cât și a procesului creator al poemului Luceafărul prin variante spre semnificația simbolurilor și a sensurilor întregii poezii. Fizionomia

originală a capodoperei eminesciene începe cu specificul însuși al motivului de bază, descoperit de critic, printr-un examen erudit, în complexul zeu-femeie întâlnit pe o largă arie folclorică, dar și în literatura cultă și în special în cea romantică. Preocupările de folcloristică ale lui Caracostea, ducând la opera sa de sinteză

Problemele *tipologiei* folclorice, se recunosc și în cercetarea motivului amintit al Luceafărului eminescian, motiv încadrat cu rigoare în schemele sistematizante ale danezului Anti Aarne. Cultivat de Eminescu și în alte opere (în dublă ipostază: complexul zeu-femeie sau complexul zeiță-bărbat, în Arghir și Elena, în Înger și demon etc), aceasta marchează, în prefacerile lui, întreaga istorie a liricii eminesciene, de la cunoscutele basme din culegerea lui Kunisch, prin variantele Luceafărului, până la forma pe care o cunoaștem (încă neacceptată unanim) ca definitivă.

Demonstrația critică evoluează lent, din aproape în aproape, cu lungi popasuri erudit-polemice, cu reluări sintetice (și chiar cu repetiții didactice), pentru a configura, în prima parte a studiului, cea mai completă geneză a poemului eminescian din câte avem.

Metoda comparativă e angajată operant, mai întâi prin confruntarea basmelor *Fata în grădina de aur* și *Frumoasa fără corp*, pe de o parte, și variantele lor versificate de poet, pe de alta. Radiografia atentă a prefacerilor survenite pe linia semnificațiilor de la basmele-matcă la prima variantă este continuată, cu aceeași minuție filologico-estetică, cu comentarea metamorfozelor ce s-au produs în următoarele variante. Mai întâi, exegetul distinge foarte exact imixtiunea elementelor culte în basmele lui Kunisch.

observând că în ciuda unei concepții organice, tocmai intruziunile dau acestor basme un aspect vădit etero – XVII

gen, de operă nefinisată: sentimentalismul zmeului, comportamentul lui de contemplativ e în total dezacord cu fizionomia sa din basmele populare, cât și cu răzbunarea nefericită din finalul primului basm. Dar tocmai unele elemente culte, crede Caracostea, au fost de natură să-l determine pe poet să versifice acesta basme și să

ajungă în cele din urmă la forma deplină a poemului său. Este, între altele, polaritatea zmeuființă pământeană din care poetul va extrage, în sensul specific al liricii sale anterioare, tocmai tensiunea proprie *Luceafărului*. Dovada acestei atracții pentru poet este faptul că și zmeul și, mai târziu, Hyperion păstrează „un straniu fel contemplativ” din varianta

Kunisch (Fota în *grădina de aur*). Acest caracter straniu al lui Hyperion este potențat, în variantele finale ale poemului, accentuându-se astfel polaritatea specifică operei, care definește finalmente și ritmul de sentiment al poetului: „patimă și nagațiune prin însuși nemărginitul ei”.

Efortul de descifrare a semnificației simbolurilor în devenirea lor se observă mai viu în capitolul *Cum plăsmuia Eminescu*, nu întâmplător și cel mai întins al cercetării criticului. Operația se desfășoară printr-o foarte atentă recunoaștere a evoluției eroilor, între altele, prin reducerea treptată a elementelor strict populare (renunțarea la majoritatea episoadelor din basm, la apariția zmeului, la semnificația inițială a fiului de împărat care devine în poem pajul Cătălin)

și accentuarea unor semnificații noi. În observarea metamorfozelor interioare, de sens, ale eroilor cricul notează cu finețe, pe lângă creșterea ponderii elementelor lirice, o relație structurală intuită cu exactitate de poet atunci când atribuie o semnificație specială cuplului Cătălin-Cătălina. „La fel ca limba, opera de poezie – scrie exegetul – este un tot organic, încât o modificare introdusă într-un aspect cere schimbări în tot restul plăsmuirii” (*Creativitatea...* p.

70). Astfel, Cătălin, din fiul de împărat cu năzuința XVIII

Înaltă de a cuceri o frumusețe feminină unică, tretrecând prin grele încercări, din basm, devine ființa perfect terestră, pajul șiret, chiar versatil tocmai pentru a răspunde unei Cătăline pământene care trebuie să simbolizeze cât mai expresiv aspirația tipic umană la

dragostea ce se vrea împlinire.

Această aspirație este, între altele, marcată și stilistic prin cuvântul noroc în jurul căruia criticul dizertează inspirat pentru a-i sublinia potrivita conotație, în acord cu semnificația contextului, așa cum o face și în altă parte, când remarcă sarcina stilistică a numelui eroinei pentru a-i releva nota de gravitate și de înaltă aspirație. Fiindcă, reține exact criticul, eroina nu renunță definitiv la visul pentru Hyperion, chiar în spațiul unei iubiri satisfăcute, tensiunea ei la înalt menținându-și astfel acuitatea. De aici, concluzia, mereu alimentată de-a lungul analizei, că ideea nucleară a poemei, dualismul romantic cer-pământ se consolidează prin întreaga tramă a poemului, cât și prin sensurile lui lirice.

Dar prin triumful superiorității geniului, la care poetul subscrie total, cât și prin aspirația elevată a

Cătălinei criticul e dispus să observe la Eminescu o tensiune postromantică pe care o vor sublinia curajos unii interpreți mai noi ai poetului între care, mai pertinent, Edgar Papu. Acesta notează, în spiritul lui D. Caracostea, sensul metamorfozelor mitice ale

Luceafărului care sugerează, tocmai prin respectivele metamorfoze, o atitudine nu antropomorfică, ci una cosmomorfică la Eminescu, poetul tinzând să releve astfel o tendință de obiectivare a conștiinței sale cosmice ca în poezia postromantică. În planul acestor prefaceri – notează exact Edgar Papu – „nu mai este omul care se schimbă în element natural, ci elementul natural în om, ca în cazul Luceafărului, în al doilea rând – și ne referim tot la Luceafăr

— Ideea romantică a superiorității excepționale, reprezentată de geniul solitar, nu se mai concretizează

XIX

Într-un spirit antropomorf, ci într-o întruchipare stâhăia. În amândouă cazurile, acel elan romantic al contopirii, al legăturii între „om și Tot”, nu mai relevă un impuls al subiectivei inițiative umane, ci al unei conștiințe cosmice pe care, dincolo de el însuși, o poartă poetul. Eminescu instituie aici unul din primele demersuri de *obiectivare* a

romantismului, de trecere a sa către un fel de neoromantism și către noua situație cosmică a liricii moderne" (s.a.) (*Poezia lui Eminescu, „Minerva”* 1971, p. 188 – 189).

Și într-adevăr, expresioniștii, Blaga în special, intuiesc adânc substratul acestei conștiințe cosmice, nutrindu-și lirica din emanațiile ei generoase.

Ion APETROAIE

Nota editorului

După ediția din 1980, *Arta cuvântului la Eminescu*, prezentăm acum, tot în colecția „Eminesciana” a editurii „Junimea”, cel de al doilea și ultimul volum de studii eminesciene al lui D. Caracostea. El cuprinde cercetarea de referință, *Creativitatea eminesciană*, un studiu morfogenetic al

Luceafărului, apărut pentru întâia oară în 1943 și reeditat de către Ion Dumitrescu în volumul *Studii eminesciene* („Minerva”.

1975). Acestuia îi adăugăm alte două contribuții ale criticului, *Persona/i* tafea lui *Eminescu* și *Simbolurile lui Eminescu*, ombele sintetice, complinind oarecum problemele studiului polarizant. Păstrăm, astfel, până aici, structura primei ediții.

Într-o anexă a volumului publicăm două studii, *Andrei Mureșanu* și *Geniu pustiu*, de fapt două capitole din cursul lui

D. Caracostea, *Poezia lui Mihai Eminescu*, ținut studenților bucureșteni în 1931 – 1932 și din care s-a decantat, de asemenea, cea mai întinsă parte a *Creativității...* Punem tot aici la îndemână cititorului cele două basme din care a crescut *Luceafărul*, traduse de Caracostea, *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, publicate în volum în 1926. Aceasta pentru a se putea urmări mai ușor demonstrația meticuloasă a criticului privind procesul de creație al marelui poem de la basmele de sorginte până la forma publicată de poet.

Având în vedere că studiul interesant din 1926, *Izvoarele poemei „Luceafărul”*, a fost resorbit în bună măsură în *Creativitatea eminesciană* și restul valabil îl valorificăm aici în note, iar, pe de altă

parte, că prelegerile universitare ale profesorului au trecut masiv în cele două volume care își încheia

XXI

acum apariția la „Junimea”, credem că am reactualizat astfel exegeza eminesciană a lui Caracostea în latura ei esențială.

În vederea evitării unor erori tipografice din ediția *princeps* am folosit, pentru comparație, ediția Ion Dumitrescu, amintită mai sus.

Pentru a facilita lectura, în majoritatea cazurilor, formele specifice epocii le-am adaptat normelor ortografice actuale.

Adjective precum „contemporan”, „maiestuoasă” sunt transcrise după ortografia de azi, așa cum se întâmplă și în cazul diftongilor vechi în cuprinsul unor verbe: „accentuiază”, „evo-Juiază”, „situează”, „invocă”, „supravegheat” etc. Formele populare „să puie”, „să rămâie”, „să aparție” le-am înlocuit cu cele literare corespunzătoare, ca și verbele cu sufixe artificiale: „relevez”, „dezvăluiesc” etc. Am păstrat însă unele forme substantivale în dublet: „creație” și „creațiune”, „atenție” și

„Atențiune”, „popular” și „poporan”, precum și unele forme populare la care folcloristul Coracostea probabil că ținea: „trimit”, „trimisă”, „înfățișează”, „atâta” pentru „atât”. Prin frecvența utilizării lor, ele devin o marcă a stilului său.

Ezităările epocii în ce privește utilizarea femininelor de genitiv-dativ le-am eliminat, folosind forma actuală. Deci, nu „criticei”, „originii”, „eroticei”, „practicei”, „patimii” etc, dar am păstrat mai sugestivul „povestei” pentru „povești”. Am înlocuit apoi:

a) vocala „e” prin diftongul „le” în cuvintele: „nevoie”.

„Trebuie”, „dăruiesc”, „odaie”, „înapoe”;

b) consoana „s” cu „z”, în toate cazurile prevăzute de ortografia actuală. Deci „zbor” pentru „zbor”, „zmeu” pentru

„Zmeu”, „poezia” pentru „poesia”, „zvон” pentru „zvон” etc.

c) verbul „sunt” cu „sunt”;

d) alte forme vechi cu cele actuale în ce privește cuvinte ca „adaugă” prin „adaugă”, „tulbura” prin „tulbura”, „leitmotiv” prin

„lăitmotiv”, „ușuratic” prin „ușuratic”, „noi” pentru

„Nouă” (forma adjectivală) sau forme compuse de tipul.de
4 a” pentru „de la”, „pentru că”, „pentru”, „pentru că”, „de ajuns”.

pentru „de ajuns”. Am păstrat însă expresia caracteristică
criticului „de altă parte”, pentru „pe de altă parte”, cât și o seamă de
cuvinte ca „stradele” pentru „străzi”, „întrevorbire”.

pentru „dialog”, „răspas” pentru „răstimp”, în ce privește
semnele de punctuație, am eliminat de peste tot apostroful unde
trebuia cratima.

Am utilizat pentru notele în josul paginii un asterisc pentru a le
marca pe acelea, puține, ale autorului și două sau trei

asteriscuri pentru unele note, mai scurte, ale editorului, urmând
ca cele dezvoltate să figureze în capitolul final Nofe.

IA

XXII

CREATIVITATEA EMINESCIANĂ

I

ISTORIE ȘI ESTETICĂ

Multă vreme m-a urmărit gândul să dau o metodologie a criticii
și istoriei literare românești. Capitolele elementare: manuscrise, ediții,
bibliografie, biografie etc, îmi apăreau ca tot atâtea spațioase chilii de
sânguință așezate în jurul bisericii pe care sunt menite s-o slujească:
poezia neamului.

Meșteșugul documentării este, în esență, același pretutindeni.
Departate de a-l neprețui, știu cât de mult rămâne încă de făcut până să
avem la îndemână toate instrumentele necesare informației. Dar în
detaliu căile sunt cele elementare ale minții omenești.

Ele nu aparțin cutărei sau cutărei specialități, ci fiind bun comun
al practicii, le întâlnești în orice manuale de îndrumare. În Franța, sunt
atâtea méthodes; în

Italia, nu lipsesc *avviamenti*; în Germania, te întâmpină
numeroase Handbticher, menite introducerii în falunte literaturi.
Pentru a încheia introducerea metodologică menită să îndestuleze

preocupări didactice, ar fi suficient ca cineva să ia de bază toată această experiență și s-o exemplifice cu material românesc, așa cum, în chip excelent, a făcut Demostene Russo, de pildă, când a împământenit la noi formele filologice clasice aplicate la critica textelor și tehnica edițiilor noastre.

În generalitatea ei, metodologia are analogii cu strategia 1). Aceeași pretutindeni, metodologia variază potrivit aplicării pe teren, de la situație literară la situație literară și de la problemă la problemă. Daail care preschimbă generalitatea principiului în realitate vie devine tactică. Străbătând deosebitele aplicări tactice pe terenul literaturii noastre, îți dai seama de o scădere: chiar atunci când criticul a avut o largă pregătire, intuiție și vedere de ansamblu, ca

Maiorescu, aplicarea pe teren a rămas fragmentară, pentru că exemplificarea nu putea îmbrățișa și o creațiune unitară. Numai înfrățindu-și concepția ideologică cu o operă capitală privită sub toate aspectele ei, și subordonând capitolele de documentare unei astfel de creațiuni, poți să dai amănuntului și procesului informativ toată semnificația largă a vieții literare.

Dacă la partea de îndrumare elementară prin fragmentate exemplificări pot renunța, lăsând-o să se odihnească între filele galbene ale notelor mele pentru curs sau în ungherul vreunei aduceri aminte mărturisite sau nemărturisite, în schimb, așa fi neîmpăcat dacă nu așa smulge uitării aceste pagini închinat unei probleme pe care o văd esențială.

Este vorba de a înfățișa lupta pentru cea mai de seamă creațiune din câte s-a învrednicit până acum poezia noastră 2). Atât de reprezentativă, încât rămâne unul dintre simbolurile cardinale pentru stilul supraindividual către care tinde expresia românească.

Grupând în jurul unei astfel de opere toate chestiunile de tehnică, ele nu mai au caracterul fragmentar și nici pe cel normativ, care supără în exemplificările curente; par, ceea ce sunt în realitate, funcțiuni ale procesului plăsmuitor.

Când Maiorescu și urmașii lui exemplificau cutare sau cutare

funcțiune, exemplificările, fiind izolate și împrumutate caleidoscopic diverselor opere, rămâneau crâmpoie împrăștiate pitoresc, dar nu se întregeau organic unele printr-altele.

Paralelismul dintre viața literară și viața limbajului este și aici rodnic. După cum Wilhelm von Humboldt a făcut deosebirea dintre limba privită ca ergon și limba privită ca energie, tot astfel plăsmuirile literare se cuvine să fie privite și ca un lucru de sine stătător, dar și ca un proces. Decât acesta din urmă cere mijloace de investigație care trec dincolo de obișnuitul obol didactic. Față de procesul creator, singura cale de cunoaștere adevărată ar fi a aceluia care, având darul de a reproduce în el procesul, ar lua pe cititor de mână și i-ar transmite direct vibrația experienței la temperatura creatorului însuși.

Dar pentru că nu putem renunța la inteligibil, e necesar să recurgem la documentarea analitică, deși prin natura ei aceasta se poate apropia greu de amintita energie în sens humboldtian. În literatură, pentru a da echivalentul acestui concept, nu găsesc altă denumire mai potrivită decât cuvântul „creativitate” 3.

Înțeleg *prin creativitate românească ansamblul acelor factori care au dus pe cei mai aleși poeți ai neamului la o expresie unică și care, întrucât ne recunoșteam în ea, este potrivită cu însăși ființa noastră.* Implicând limba, *astfel de plăsmuiri* sunt *ști/pl ai caracterologie!* naționale.

Creativitatea implică luptă pentru stil, deci aspirația de a dăinui. Din câte stăvilare s-au înălțat împotriva apelor morții, zăgazul cel mai trainic rămâne arta.

Pentru unii, nemurirea stă numai în „a fi”, în plăsmuire. Pentru alții, nemurirea stă în „a deveni”, în acel izvor din care au țâșnii marile creațiuni, și din viața purcesă din ele. De fapt, antinomia este numai aparentă. În Arta cuvântului *la Eminescu* am privit calitățile plăsmuirilor în sine; în lucrarea de față privesc creativitatea concentrată în jurul operei dominante a poetului. Ea își propune să prindem e = va din duhul prometeian al marilor făurari...

Cultura noastră însă, și în general cea contemporană, este

deprinsă să vadă lucrările mărginite la un singur aspect. De aici acel ritm de opoziții în care o generație zice „da”, acolo unde cealaltă zice «nu”.

D-a capo al fine... Dar dacă năzuim către un stil de viață și de artă mai presus de generații, aceasta nesfârșită serie de efemeride în *isme* trebuie să intre în amurg. Acel deprins să privească luminile prin unghiul larg de *contemplație a opozițiilor* știe că, dintr-o anumită perspectivă, suișul spre munte și peisajul de pe culmi sunt aspecte nedespărțite, date de însăși unitatea firii.

În situația noastră de azi, unei astfel de poziții i 53 poate ușor arunca anatema de „eclectism”. Dar eclectic înseamnă acela care alege dintre păreri opuse fragmentul care-i convine. Caracterologic, eclectismul este o formă a oportunismului, care vrea să se pună bine și cu unii și cu alții. Acolo însă unde este vorba de însăși unitatea vieții, care nu poate fi compartimentată procustian, căutăm mijloace științifice menite să dezvăluie ceea ce este dincolo de aparentele opoziții.

Deosebindu-mă, deci, de cei care s-au ocupat de

Eminescu, e necesar să arăt mai întâi pentru ce natura însăși a plâsmuirilor mă conduce să iau calea pe care-o urmez, și nu alta.

Oricine aste în curent cu spiritul care a înviorat în ultimele decenii cercetările de literatură constată prezența a doua cerințe. În ordinea în care s-au afirmat, ele par învrăjbite. Este obișnuitul sistem de luptă între curente. În realitate însă, departe de a se exclude, cum se tot afirmă, ele apar ca două fețe ale aceleiași realități și corespund la două cerințe permanente.

De o parte, realitatea literară și conștiința științifică ne cer să privim toate elementele procesului creator: legăturile cu experiența scriitorului, influențe, izvoare, ideologie, urmărind, acolo, unde este posibil, fiecare plâsmuire reprezentativă cu fazele ei de dezvoltare. De altă parte stă icoana expresiei definitive, imperativul de a o gusta cât mai adecvat și a o pătrunde funcțional cât mai adânc prin toți factorii ei: limbă, imagini, ritm, arhitectonică etc4).

Potrivit acestui fel de a vedea, care caută să unească toată preciziunea filologică cu interpretarea vie a poeziei, o parte a acestui studiu va urmări pătrunderea factorilor creatori, o alta va adânci problemele de formă, nu însă privită ca un *nune stans*, ci sub aspectul luptei pentru expresie. Pentru că în realitatea istorică ambele aspecte se întrepătrund, tot astfel în lucrarea de față de se împletesc adesea în chiar cuprinsul aceluiași capitol.

Cine zice însă geneză poate ușor aluneca într-unele exagerări, împotriva cărora cu drept cuvânt se ridică astăzi cercetători de seamă care simt nevoia de a rupe cu spiritul mecanizant al istoriei și criticii literare. S-a pus prea mult temei în trecut pe analogiile cu științele naturii în studiul creațiunilor sufletești, fie limbă, fie istorie, fie poezie. De aici, reacțiunea din ultimele decenii. Dar îndrumările acestea se cuvine să cadă, la rându-i lor, în exagerarea de a nesocoti tot ce este dezvoltare? A tăgădui dezvoltarea în viața sufletească înseamnă a tăgădui evidența. Și reacțiunea împotriva „istorismului” trebuie, dacă vrea să fie rodnică, să se ferească la rându-i ei de exagerări. Pentru a le înlătura, am făurit conceptul de creativitate, menit să separe natura de cuceririle culturii.

Subordonat conceptului acesta, cuvântul geneză își precizează înțelesul. Deși amintește analogii cu științele naturii în interpretarea faptelor literare, noi nu ne vom lăsa duși de aceste analogii și de spiritul lor mecanizant, ci vom selecționa și interpreta faptele potrivit realității vieții literare, unde sufletescul și personalitatea hotărăsc.

De la studiul textului până la cercetarea izvoarelor și a fazelor de dezvoltare, avem fapte care cer, prin natura lor, o interpretare a procesului creator.

Sunt a-ici aspecte și probleme prin care cercetarea literaturilor moderne se deosebește, în chip fericit, de aceea a literaturilor vechi.

Cu privire la text, cercetătorul literaturilor vechi este nevoit să se mărginească la critică de text, reconstruind, cât mai exact, forma originală. Pentru filologul clasic, întrebarea cum a ajuns poetul la textul definitiv rămâne, din lipsă de material, nedezlegată. Altfel e în

cuprinsul literaturilor moderne. Aici, bogăția neasemănat mai mare a materialului îngăduie să stabilești adesea istoria scrisului: pa lângă critică de text, ai acum geneză de text. Spiritul care conduce în Apus edițiile critice ale marilor scriitori moderni arată clar foloasele acestor îndrumări. Impresiile cu privire la intențiile artistice pot *avea*, în cazuri îndoielnice, cum vom vedea studiind *Luceafărul* lui Eminescu, un însemnat mijloc de control.

Poți să urmărești astfel spiritul în care s-a desăvârșit plămuirea motivului. Raportând la cerințele acestea edițiile lui G. Bogdan-Duică și G. Ibrăileanu, și apropiindu-le de ediții și controverse recente, vom vedea în ce măsură ne-am apropiat de idealul unei ediții menită să pună în lumină creativitatea eminesciană. Înțelegem totodată în ce spirit se cuvine să fie înfățișată o astfel de ediție concepută în spirit modern; tot ce poate să dezvăluie procesul creator, cu anticipările și multiplele lui răsunete, din momentul când începe să se înfiripeze până când este deplin rotunjit, iată ce este absolut necesar, dacă vrei să dai publicului acest instrument de lucru care este o adevărată ediție critică.

Nu este însă de ajuns ca textul cutărai sau cutărei plămui să fie integrat în viața din care a purces, potrivit urmelor păstrate în manuscrise; se cere ceva mai mult: din toate plămuirile să-ți întruchipezi intuiția totală a factorilor creatori. Vom descifra deci aceste puteri creatoare, nu din viața înconjurării și nici din te miri ce neînsemnat amănunt biografic, ci din structura însăși a sufletului plămuitor, lămurit la lumina operei. Nu mai e vorba *as* a stabili, cum se încerca în chip naiv până nu de mult, o dependență a poetului de înconjurime și nici de a explica opera în chip cauzal, ca în științele naturii, ci de a arăta cum, în actul de creațiune, poetul transfigurează datele împrumutate, ridicându-le

! a valoare de poezie, potrivit personalității.

A descifra experiența adânc umană a personalității creatoare și a adânci opărele poetice, atât în creativitate cât și în plămuirea menită să ne vorbească totdeauna, iată calea cerută de natura

materialului, pentru a lămuri istoric și estetic poezia.

Această înțelegere, ferindu-ne de exagerări curente și dându-ne un bogat material de control, e chemată să îndeestuleze nu numai un firesc interes științific, dar și unul practic, de orientare în viața literară. Cel care privește poezia și în ea, dar și ca istorie, ca voință de plăsmuire a personalității creatoare, se deprinde să deosebească mai sigur necesitatea adâncă de exprimare, de simplul joc al formei lipsit de reazim adânc în experiența care cere să fie exprimată. Și ce ar putea oare să ne izbăvească mai mult de micimea curentă, pe noi toți, public și scriitor, decât luarea aminte la luptele prin care marii creatori au cucerit bunurile supreme?

Înțeleasă nu numai ca afirmare, dar și ca dezvoltare a valorilor omenești, istoria poate deveni și creatoare de viață; dezvăluind factorii creatori în acțiune, ea pune în lumină izvoarele de viață care ne-au dăruit un plus de înălțare, de frumos. Și dacă este de la sine înțeles și firesc să guști și să adâncești frumosul, de ce să nu urmărești și aspectul celălalt: căile străbătute până la dobândirea desăvârșirii pe care o admiri?

Astfel concepută, istoria literară duce la o mai largă orientare în viața literaturii: pe lângă valori de admirat, ea înfățișează puteri creatoare în dezvoltarea lor. În reprezentanții ei de seamă, ea devine azi tot mai mult specialitatea chemată să lămursască viața lăuntrică și totodată aspectele de plăsmuire ale poeziei neamurilor. Dacă n-ar îndeestula această îndoită cerință, ea și-ar pierde dreptul de a fi, s-ar pulveriza fie în istorie, fie în filologie, fie în critică impresionistă sau dogmatică. Un istoric ar putea să-ți dea, mai documentat și mai bine decât istoricul literar, o biografie în cadrul vremii;

un filolog ar putea alcătui o ediție, un bibliograf un repertoriu, tot atât de bine ca și istoricul literar. Dacă deci istoria literaturii s-ar reduce numai la îndeestularea unora din aceste cerințe, ea și-ar pierde autonomia și dreptul la existență.

Interesante totdeauna, întrebările de metodă capătă o însemnătate deosebită atunci când e vorba de o plăsmuire dominantă

cum este *Luceafărul* lui

Eminescu. A arăta cum un mare poet ajunge la capodopera lui, este a învedera căile pe care a pășit ca să-și îndeplinească destinul. Punând în lumină factorii care au chemat la viață o astfel de plăsmuire, pătrunzi ce-a fost mai adânc și mai statornic în sufletul creatorului. De aceea, capodopera apare ca o cupolă centrală care imprimă caracterul ei întregii creațiuni, dezvăluindu-ți sensul adânc al dezvoltării poetului. Întregul drum străbătut de el se luminează și capătă înțelesul deplin din înălțimea aceasta, iată de ce nici nu este un mijloc mai potrivit ca să pătrunzi o personalitate poetică, decât acela de a concentra o intensă lumină asupra creațiunii dominante, privită în ea și în legătură cu dezvoltarea întregii opere. Și tocmai pentru că se susține că o capodoperă nu poate fi adâncită și istoric, voi stăruia să arăt cât de mult faptele ne dovedesc contrariu!

După cum atunci, când a fost vorba să înfățișăm valoarea și semnificația expresiei privită în sine, ne-am oprit la această operă, tot astfel acum, când ne propunem să ilustrăm complexul creativității eminesciene.

Pentru trecut, creativitatea este conceptul-pârghie al poeziei privită ca istorie. Pentru actualitatea literară, dacă nu vrei să faci bunăoară dintr-o revistă

un simplu birou de înregistrare sau din nevoile scriitorilor trambulină pentru te miri ce ambiții, se cere să critici și în numele a ceea ce trebuie să fie! Între blidul de linte aurit de Mecena și demnitatea vieții literare firești, creativitatea eminesciană ar fi putut oare sta la îndoială?

Dacă în pură teorie poate fi vorba de un folos, l-aș formula astfel: maturitatea criticii stă în a intui din manifestările începutului sensul și direcția operai viitoare, iar din plăsmuirea definitiv adâncită și valorificată să poți descifra și procesul creator, cu ascunzișurile, ocolurile, contaminările, umbrele și luminile lui:

Vede-n capăt începutul

Cine știe să le-nvețe.

II

ACTUALIZARE

Pentru că istoria literară și, în primul rând, istoria poeziei nu se învață, ci se trăiește, prima treaptă a cunoașterii istorice este actualizarea vie, în lipsa unui alt cuvânt aș zice „reviviscentă” unei plăsmui. Deși

Luceafărul este cunoscut, este nevoie de reevocarea lui, pentru că toată operațiunea înțelegerii trebuie să porceadă nu de la slova moartă sau de la o palidă amintire, ci de la actualizarea vie a vibrațiunii nedespărțită de cristalizarea în formă. Procedul este în concordanță cu însăși convingerea lui

Eminescu; „de la zisa în treacăt, de la repetarea imitativă >a acelorași cuvinte până la reproducerea într-un alt creier a acelorași gânduri, e o mare deosebire”. Lucrul e cu atât mai necesar, cu cât, în considerațiunile următoare, la tot pasul, vom simți nevoia să avem limpede sub ochi nu numai momentele dominante și conturul persoanelor – simboluri cu sentimentalitatea întipuită în ele, dar și amănunte care la prima vedere pot părea întâmplătoare, pe când în realitate sunt însemnate momentele expresive.

O încântătoare fiică a pământului, fata de împărat Cătălina, tot privind strălucirea înaltă și plină de taină a Luceafărului, simte deșteptându-se în ea năzuința de iubire, prinde să îndrăgească pe copilul cerurilor. Și cum icoana Luceafărului o urmărea mereu, ea începe, în vis, să-l cheme pe pământ. Astfel, iubirea ei deșteaptă la început interesul, apoi iubirea lui. Înduioșat de această chemare, ademenit.

Luceafărul se coboară, se întrupează în mândru tânăr, pătrunde în odaia fetei (o „cămară” pentru el, copilul nemărginirii) și cere să-și părăsească lumea și să-l urmeze în împărăția sa. Dar e ceva străin în felul și graiul Luceafărului. În cuvintele lui, în perspectiva de a fi dusă regină în „palate de mărgean”, nimic în concordanță cu pornirea spre viață ce începe să mijească în fața de împărat. De aceea, deși îl iubește și-i simte farmecul, îi răspunde hotărât:

Străin la vorbă și la port.
Lucești fără de viață.
Căci eu sunt vie, tu ieși mort
Și ochiul tău mângheață.

Se-napoiază în ceruri Luceafărul; dar în curând fata de împărat, mânată de același dor, îl cheamă iarăși. Deși, când se întrupează a doua oară, cuvântul lui e mai cald, deși el apare acum Cătălinei nu pur ca un „înger”, ca prima dată, ci pătimaș ca un „demon”, totuși, cu toată patima ce de acum se afirmă puternic, el nu se poate desface de felul înalt de a fi. Firește că felul acesta trebuie să apară straniu Cătălinei; la a doua coborâre, ea simte și mai viu nepotrivirea dintre ei, dar, iubindu-l și dorindu-l aproape, îi cere să se schimbe. Când el îi dezvăluie că deosebirea stă în însăși firea lui nemuritoare, tot ce poate să-i răspundă ea e să-i arate singura cale prin care ar putea dăinui apropierea lor:

Tu te coboară pe pământ.
Fii muritor ca mine.

Conflictul iscat de această nepotrivire se deslușește acum limpede și întrevedem direcția desfășurării întregului. Neputându-se înălța Cătălina la felul Luceafărului, al ia o hotărâre menită să dea măsura patimii de care e stăpânit: străbate nemărginirea pentru a cere lui Dumnezeu să-i îngăduie să se lepede de propria fire. Dar când Luceafărul cere să fie izbăvit de povara nemuririi, iată că se ivește în preajma Cătălinei un voios paj isteț care-și încearcă norocul, apropiindu-se de ea. Cuvintele da iubire ale pajului sună cu totul altfel decât ale Luceafărului. La început, e un amestec de insinuantă senzualitate și voioasă, nepăsătoare, șiretenie; iar mai târziu, vorbește și în Cătălin patima. Cuvintele și felul lui Cătălin deșteaptă uimire și încântare în Cătălina, oare s-ar lăsa acum ușor dusă de chemarea puternică a vieții, dacă amintirea Luceafărului n-ar tulbura o clipă vraja aceasta. O luptă pare că se dă în sufletul ei, între idealul primelor năzuințe și iubirea de pe pământ. Dar acum amintirea Luceafărului e mai mult o aspirație idela A, nu poate să deștepte un dor puternic,

covârșitor. Cătălina își dă seama limpede de distanța dintre ea și Luceafărul care

În veci va rămânea departe...

De aceea, era firesc *ca* chemarea de nebiruit a vieții, care grăia acum fetei de împărat atât de dulce, de ispititor și de lămurit în vorbele lui Cătălin, să întunece dorul de Luceafăr. Și astfel, tot mai mult prinsă în *vrăji* noii iubiri, Cătălina era menită să devină iubita pajului Cătălin, cel „guraliv și da nimic”.

În vremea aceasta, Luceafărul, străbătând nemărginirea, se înfățișează înaintea lui Dumnezeu și se roagă să fie dezlegat de nemurire. Dar orice se poate schimba pe lume, însă firea *cea* dintru început ursită creațiunii înalte, niciodată. În versuri, în care se încheagă ceea ce, cu un cuvânt barbar, când e vorba de poezie, aș numi filosofia poetului, Demiurg arată Luceafărului imposibilitatea de a-i schimba felul, dezvăluindu-i soarta tristă, lipsa de noimă a oamenilor, ființe de o clipă, mărginite și nestatornice. Ca o dovadă vie, ca un mijloc de trezire la realitate, Ziditorul îndeamnă pe Luceafăr să mai privească o dată spre pământ. La cuvântul acesta, se înapoiază Luceafărul „în locul lui venit din cer”. Sub privirea lui, se desfășoară acum o scenă de iubire omenească: aceea pentru care voia să-și sfarme nemurirea, îmbătata, furată de iubirea pajului, îl înlănțuie. De abia dacă o ultimă dată, ca un slab scou al primelor năzuințe ideale și ca produs al veșnicei contraziceri și oscilații sădite în om, Cătălina însăși înalță privirea spre Luceafăr; nu-l mai roagă să-i lumineze viața, ci norocul ei.

Dar acum licăritorul Domn al tărilor a înțeles deplin menirea lui creatoare. E izbăvit de vechile frământări, prin înțelegere. În răspunsul lui e ceva din mândria celui ce, redevenit stăpân pe sine, își dă seama de distanța ce-l desparte de fslul și soarta celorlalți:

Trăind în cercul vostru strâmt

Norocul vă petrece.

Ci eu în lumea mea mă simt

Nemuritor și rece.

Acesta e cuprinsul; în acest total se încheie Luceafărul.

Totul în poem: deșteptarea iubirii, frământările, creșterea nemărginită a patimii, în sfârșit acel catarsis final, concură să pună în lumină nepotrivirea de neînălțurat a iubirii dintre Luceafăr și Cătălina.

Este deosebirea dintre o ființă cerească superior înzestrată, care în toate manifestările vieții va păstra felul său superior de a fi menit să creeze, și dintre o fiică a pământului care, instinctiv, cere iubirii altceva decât „palate de mărgean” și „cununi de stele”.

În jurul acestei axe desfășurându-se totul, suntem îndreptățiți să afirmăm că: *situația iată de iubirea pământească a celui menit să privească și să trăiască viața sub aspectul veșniciei alcătuiește teme*

Ha acestei concepții. Este conflictul dintre creativitatea înaltă și iubire.

Descrierea dată mă satisfăcea pe vremuri, când aveam iluzia că poți concentra în trăsăturile unei icoane proprii, însăși esența unei creațiuni așa încât, dacă aceasta ar dispărea, descrierea criticului s-o poată înlocui... De atunci, o îndelungată practică mi-a arătat neajunsul, ca să nu zic mizeria, celui care stă ca un mediu între poet și public.

Ce fericit este istoricul, fie al faptelor practice, fie al gândirii filosofice! Obiectul lui se mlădiază inteligibilului omenesc; acela al poeziei cere, înainte de toate, o împărtășire identică trăirii avute de poet în ora fericită, când a văzut propria plăsmuire cu toată intensitatea și adâncimea 5). De aceea, istoriile literare care presupun cunoscute plăsmuirile îmi fac impresia unui repertoriu de informații care ocolesc esența; iar cele care vor să le facă cunoscute sunt, în imensa majoritate, un cimitir de rezumate.

Bune pentru un searbăd scop didactic, le scapă însăși împărtășirea din creațiune. De *aceea*, istoriile literare, așa-zisele sinteze, sunt cele mai caduce dintre operațiuni. Ele se învechesc vertiginos, nu pentru că informația sporește mereu – faptele nu se sfârșesc niciodată – ci pentru că e deficitar mijlocul de a capta și a face pipăită partea hotărâtoare a patrimoniului literar.

Rânduite în bibliotecă, bibliografii, istorii literare, creațiunile cheamă la ființa și funcțiunea lor:

— Citește; recitește-ne.

Lăsând la o parte cunoscutele cuvinte de osândire ale lui A. Densușianu și ale lui A. Grama, sincere și explicabile la amândoi acești critici, cât și unele rezerve de felul celor deprinși să numere pete în soare, există azi un acord aproape unanim între critică și publicul cititor: *Luceafărul* este considerat ca cea mai aleasă plăsmuire, nu numai a poetului, dar a întregii noastre poezii *. Și cum este firesc lucru ca istoria literaturii să crească în primul rând din nevoia de a adânci plăsmuirile dominante ale marilor poeți, se cuvine să adâncim creațiunea aceasta sub toate aspectele creativității.

m

** Caracostea se referă aici la poezia cultă, fiindcă altminteri, ca folclorist, acest loc privilegiat îi acordă, ca și Ibrăileonu, baladei *Miorița*.

III

EXPERIENȚA ȘI POEZIE

Mărturisirile unora dintre cei mai de seamă scriitori ai noștri de azi > afirmă că geneza creațiunilor este adesea determinată de o experiență. Firește, aivântul acesta nu poate *avea* accepțiunea curentă, bunăoară cea din expresia „om cu experiență”. Experiența fiind ceva general-omenesc, se cere să precizăm pe cea proprie poeziei și fiecărei creațiuni în parte. Încorporată în creativitate, experiența poetului este acea trăire intensă care dezvăluind o deosebită valoare a vieții, tinde către expresie.

Cercetări recente din domeniul tuturor literaturilor arată că într-adevăr această integrare în viață este, alături de experiența cărturărească dobândită din contactul cu literatura anterioară, un factor creativ, și din cât am putut controla la scriitorii noștri, între experiența vieții și aceea a lecturilor, ei văd mai clar în aceea a vieții. Experiența lecturilor este transfigurată potrivit pozițiilor personale față de viață.

Pe cât de clare par vederile acestea, pe atât de grea este aplicarea pe teren. Dificultatea apare când secere să precizezi și să

interpretezi faptele de specifică experiență a unui creator, în critică, după cum metoda are atâta valoare cât cel care o mănuieste, tot astfel și experiența are atâta valoare cât cel care o trăiește.

Conceptul de „experiență” prezintă primejdii și pentru scriitor și pentru critic. Nestrăjuit, devine trăirism 7K în fruntea capitolului anterior, am scris că literatura nu se învață, ci se trăiește. Când e vorba de cititori, firește, între unul care repetă te miri ce părere învățată, și altul care își trăiește propria părere, e de preferat al doilea. Dar dacă trăirea alunecă într-un țesut de asociații personale și este lăsată în voia acestora, devine un fel de reverie asupra poeziei, care se împrăstie ca norii. Când este vorba de scriitori, de câte ori n-ai prilejul să observi cum cei minor înzestrați persistă în a scrie și a crede în steaua lor, pentru că măsoară valoarea cu intensitatea propriului pas: am suferit sau m-am bucurat intens, deci sunt poet; cu atât mai rău pentru cine nu simte cât de mult am simțit eu... De fapt, și un vierme înțepat ar spune că e centrul Universului și că pasul lui este cel mai important lucru din Univers...

Chiar și poeții însemnați oferă adesea spectacolul trăirismului. Cunoscut un poet excepțional de înzestrat pentru pamflet, în sens de românească reacțiune de „fire-ar și dar-ar” etc. În loc de pamflet, recurge uneori la vers. Criticii iubitori de expresie picantă sau drastică aplaudă pagini care ne amuză, dar în care pamfletul, încăierându-se cu poezia, nu pot fi încorporate în cultura românească. În numele trăirismului ele sunt efemer preamărite. Dar este o mare distanță de la trăire la poezie, o transsubstanțieri care singură garantează durata. Terapeutică literară a unor astfel de scriitori este să-și privească viața de la o înălțime care șterge aspirațiile impulsiva ale pamfletului. Adesea poezia ocazională șterge asperitățile și merge spre adâncire și universalizare.

În critica literară terapeutică împotriva trăirismului este mai grea. Privesc istoricul părerilor despre

Eminescu nu pentru zădărniciile polemicilor, dar pentru că tactica literară, ca și cea politică, te constrânge să lămurești lucrurile,

ținând seamă de ceea ce ai la îndemână, nu de ceea ce ai dori să ai. Totdeauna și în toate literaturile lămurirea chestiunilor de metodă și de interpretare s-a săvârșit prin raportarea

la marii creatori și la discuțiile stârnite în jurul lor.

Contrazicerea este unul din factorii animatori ai științei, când e condusă în spirit obiectiv.

Cu privire la substratul de experiență din care a purces *Luceafărul*, relev mai întâi încercările de explicări cauzale după analogia cu științele naturii.

Cum era și firesc, la început a apărut treapta cea mai simplă, dar nu și cea adevărată a explicării:

aluzii sau amănunte cu caracter biografic.

Iată, de pildă, părerea lui C. Dobrogeanu-Gherea.

Referindu-se la finalul poemei, i se pare că poate fi între Luceafăr și poet ceva comun, în sens personal. Ceva mai mult: în mândria Luceafărului, „este ceva de-al vulpii care, neputând ajunge la struguri, se mângâia cu ideea că-s acri, necopti, stricați” 8>.

— Acestea sunt la Gherea numai impresii, fără documentare de amănunt biografic. Dar într-o notiță din *Viața românească*, 1924, p. 315, intitulată tocmai

Biografia, G. Ibrăileanu, subliniind că biografia ne dă „un ajutor apreciabil în explicarea cauzală a operei”, amintește un amănunt relatat de A. Vlahuță.

În cunoscutul articol *Amintiri despre. Eminescu*, publicat în *File rupte*, Vlahuță, însemnând crâmpoie dintr-o conversație cu Eminescu, prelungită până noaptea târziu, notează și următorul moment: „... îmi povestește o dragoste a lui, o întâmplare curioasă, care i-a inspirat poezia Luceafărul și care nu se poate spune aici”.

Crezând în explicarea etiologic-biografică a operei de artă, Ibrăileanu relevă disproporția dintre cauză și efect, „dacă este adevărat că Eminescu și-a idealizat o aventură, în care el a fost Hyperion, o cucoană din București – Cătălina și un fecior de casă fercheș – Cătălin”. Completările acestea fuseseră comunicate oral de

Vlahuță lui G. Ibrăileanu.

Între timp, apărând izvorul din care, după propria mărturisire, poetul și-a plăsmuit *Luceafărul*⁹, Ibrăileanu revine în chiar același număr din *Viața românească*, p. 317 – 318, la explicația biografică cauzală în legătură cu poema: „În notița noastră de mai sus, vorbim de un incident din viața lui Eminescu care ar fi originea acestei poezii și care ne-a fost relatat de Vlahuță. Vlahuță spunea că-l cunoaște de la însuși Eminescu.

Au *inventat* Eminescu și Vlahuță întâmplarea cu cucoana și cu lacheul?

Greu de crezut.

Singura soluție ar putea fi aceasta: faptul relatat de Vlahuță s-a întâmplat, și poetul, dând peste această poveste, a găsit în ea întâmplarea sa idealizată și a utilizat-o”.

Dar gândindu-se la însăși mărturia poetului, care vedea în povestea-izvor simbolul omului de geniu și, de altă parte, neputând renunța la explicarea cauzală prin amănuntul biografic, Ibrăileanu se întreabă dacă poetul n-a găsit în poveste „și mai mult, ceva mai apropiat, mai particularizat – aceasta este întrebarea. Noi credem că răspunsul La întrebare poate fi afirmativ. În cazul acesta, Vlahuță n-a inventat ori visat”.

Se vede limpede cum Ibrăileanu vrea să pună temei pe amănuntul biografic, ca factor generator.

Cei care vor să dea greutate unor astfel de amănunte vor regreta că nu pot ști mai mult cu privire la această anecdotă. Ei pot găsi un sprijin mai mult în următoarea notă scrisă de Eminescu pe una din filele manuscrisului 2276. Pe fila 200 a acestui manuscris, care de la fila 203 cuprinde urma înfrigurată a muncii lui pentru desăvârșirea pasajului unde

Luceafărul străbate nemărginirea, a scris următoarele cuvinte: „ești o mizerabilă cochetă Cleopatra.

Tu m-ai ucis moralicește, mi-ai rupt șira spinării, m-ai deșelat moralicește, încât nu mai pot avea nici oi bucurie în viață. Mi-e atât de

frig înăuntru inimii, sunt atât de bătrân, ai făcut să cază toată primăvara vieții mele **h** pământ, încât nu se alege nimic de ea. Și de ce? Ce rău ți-am făcut?” Iată, vor zice acei care pun temei pe astfel de momente biografice, cum în

chiar toiul muncii pentru desăvârșirea *Luceafărului*, amănunte biografice în sensul arătat urmăreau pe poet, dovadă că ele au fost un factor în plăsmuirea poemei.

Pentru cei care cugetă astfel, problema ar fi simplă: Eminescu a scris *Luceafărul* pentru că întâmplarea aceea l-a îndemnat să scrie. Tot astfel, cei care ar fi înclinați să scoboare poezia lui Eminescu, arătând că ea vine din izvoare tulburi ale vieții lui, vor regreta că n-au un argument întemeiat pe fapte mai precise, ca să-și illustreze teoriile.

Dar pierderea amănuntelor unei astfel de anecdote și chiar completa ei ignorare sunt departe de a însemna o lipsă pentru cel care vrea să stabilească nu geneza în înțelesul științelor naturale, ci efortul de creare a *Luceafărului*, izvorât dintr-un adânc și îndelungat proces sufleteș.

Da la început, te izbește nepotrivirea dintre întâmplarea cu lacheul „care nu se poate spune”, și tonul înalt, simțirea adâncă și orizontul nemărginit al poemei. Dacă o astfel de anecdotă a jucat un rol, ea n-a putut însemna mai mult pentru geneza poemei noastre, decât a însemnat, în descoperirea legilor gravitației, mărul putred care, se zice, l-ar fi lovit pe

Newton.

Ceea ce deosebește înțelegerea procesului de creațiune, *așa* cum se impune azi, de felul stăpânit de metodele științelor naturale, cum se făcea până nu de mult, este că ne pătrundem de natura internă adâncă a plăsmuirilor poetice și știm să deosebim ceea ce este nevoie de exprimare, experiență adânc umană, de aceea ce poate fi, după împrejurări, simplă asociație de idei, întâmplare sau anecdotă.

De fapt, mărturia lui Vlahuță trebuie să fie privită nu numai cu rezerva cuvenită față de confesiuni ăla poeților despre opera lor, când

confesiunile sunt lipsite de frâna critică, dar și cu rezerva impusă de împrejurarea că mărturisirea citată a fost făcută înspre amurgul conștiinței poetului. Însuși Vlahuță dă.

În același articol, unele amănunte cu privire la starea ciudată a lui Eminescu în noaptea aceea, adăugând: „pentru prima oară, poetul mi-a dat de gândit”.

La aceste rezerve ale noastre, un freudian ar putea aduce obiecțiuni. Pentru el, aspectul platonic al capodoperei lui Eminescu ar fi sublimarea unor prozaice dezamăgiri curente. Observația lui Gherea despre vulpe și strugurii s-ar părea plauzibilă. De altă parte, chestiunea cu lacheul ar putea și ea să-i apară treudianului ca un moment declanșant dintr-un complex gata. Orice experiență sufletească fiind punctul de intersecție a numeroasa linii, povestea cu lacheul n-ar putea exclude explicațiile care vor să sondeze adânc personalitatea scriitorului și să pună accentul pe cutele ei statornice.

În sfârșit, faptul că o mărturisire ca aceea către

Vlahuță a fost făcută înspre amurgul conștiinței poetului nu este pentru un freudian o piedică de a-i da valoare concludentă. Chiar în mărturisirea unui nebun conținutul afectiv, este adevărat, poate dezvălui un aspect statornic.

Dar chiar obiecțiuni de felul acesta sunt o confirmare a căii pe care o urmăim. Orice amănunt biografic, chiar când e deplin stabilit, nu poate avea un interes decât încorporat în structura personalității.

Fără intuiția clară a personalității, amănuntele rămân înseilări de fapte diverse, cărora le lipsește legătura spirituală, iată de ce biografia înțeleasă ca un contur extern al faptelor n-a putut aduce până acum nici cea mai mică contribuție cu privire la creațiunea *Luceafărului*. Într-adevăr, biografia domnului Călinescu în capitolul *Eminescu și dragostea* – capitol esențial când e vorba de un poet liric, căci reprezintă *axa* personalității –, punând accentul pe fiziologia poetului, iar nu pe ritmul său de sentiment, și neavând o intuiție unitară a personalității, dă o imagine pe care tocmai capodopera o dezmințe.

Pentru lămurirea experienței din care a crescut
Luceafărul, nu putem face nimic nici cu imaginea unui Eminescu
teluric, nici cu aceea a unui platonician anahoret din constrângere.

Cu câțiva ani în urmă am căutat să discut o părere a unui critic
distins, **d** – T. Vianu, cu privire la un aspect esențial al personalității lui
Eminescu *.

Domnia sa vedea în mărturia făcută de Caragiale în *Nirvāṇa*
despre felul intim al lui Eminescu pe terenul dragostei nu un portret
real, ci unu! convențional.

Am arătat că, din câți au cunoscut pe Eminescu, Caragiale este
acea care a pătruns mai mult ritmul intim al prietenului său.
Combătută la început între alții și de d-i Vianu, părerea aceasta pare că
și-a făcut drum.

Într-un articol, este afirmată și de Ibrăileanu **.

De altă parte, chiar dl. Vianu, în studiul său asupra poeziei lui
Eminescu, în capitolul *Voluptate și durere*, în care vede o categorie
tipică a simțirii poetului, ajunge, în ceea ce privește erotica lui
Eminescu, la aceeași părere, pe care însă, adaug eu, dacă o admiți în
erotică, trebuie s-o admiți în toate celelalte aspecte ale ființei poetului,
așa cum am arătat

Tendința către absolut a elanului vital – iată ce-l duce pe
Eminescu la negațiune, ziceam eu. Ce este „farmecul dureros” atât de
specific pentru Eminescu? Este, lămurște dl. Vianu, un dor metafizic.

„El este aspirația de a ieși din forma mărginită și proprie. El este
năzuința de a realiza scopul ultim ci voluptății, posesiunea infinită și
totală, dar amestecată cu durerea că această năzuință nu poate fi
îndestulată niciodată. Farmecul iubirii este dureros pentru personajele
lui Eminescu, pentru că eis îl resimt până la adâncimea în care se
dezvăluie eterna

** T. Vianu, *Personalitatea lui Eminescu*, în voi. *Fragmente
moderne*, București, Cult. nation., 1925, pp. 113 – 125.

*** G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași, Viața românească.
1920, **p**. 186 și urm.

caducitate a amorului, firea lui veșnic nesățioasă...

Chinul unei voințe de-a pururi îndreptată către tot ce este cu neputință de ajuns nu se poate liniști decât în moarte. *. Propozițiunea ultimă arată că, de fapt, d-i Vianu este de acord cu cele arătate.

Făcând rectificarea următoare, sper că voi ajunge la același rezultat și cu un alt tânăr distins, dl. Călinescu.

Repet: ceea ce interesează în primul rând în biografia unui poet liric este forma vieții lui de sentiment. Aici stă cheia întregii structuri sufletești. O

eroare făcută pe terenul acesta tulbură întreaga intuiție a personalității, după cum un adevăr bine stabilit domină întreaga interpretare.

Dar una este să dovedești pornirea spre absolutul erotic, așa cum am documentat-o în *Personalitatea lui Eminescu*, și alta este să subliniezi că

„Eminescu era un tip sexual veneric, adică stăpânit mereu de obsesia funcțiunii erotice, căutând dragostea nu femeia, victimă mereu a improvizațiunii și a absurdului” etc, etc. 10).

A aduna fapte ca să illustreze pararea aceasta înseamnă, într-adevăr, a te mulțumi cu un contur extern, care te face să ocolești miezul: structura internă. Tipi sexuali venerici de felul acesta mișună pe toate cărările și n-au timp pentru poezie.

Eroarea stă în separarea elementelor vieții, care în chip firesc se întrepătrund. Se pare că e minimă, dar de fapt modifică întregul tablou. Această pornire către exclusiv nu era o coborâre în animalitate.

La elanul erotic colaborează întregul lui suflet cu toată puterea de idealizare, așa cum am arătat-o și cum se va vedea și din paginile următoare.

Făcând această rectificare, ieșind din fiziologic și încadrându-l în complexul sufleteș, cu întregul ritm de sentiment, înseamnă că, în partea esen

** T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, Cartea românească, 1930, p. 81 – 82.

țială a biografiei lui Eminescu, ajungem la părerea arătată în *Personalitatea lui Eminescu*.

Se impune, nu pentru că a spus-o cineva, dar pentru că *așa* a fost Eminescu în realitatea istorică.

Abătându-te de la această părere, te întorci la vetustatea dublei personalități a lui Eminescu 11).

Ca să documenteze tabloul vieții afective a lui

Eminescu, în amintitul capitol, dl. Călinescu face abundente citate din opera lirică a poetului, desfăcându-le de context. Dar când observă același procedeu într-o încercare a unui psihanalist, care și el se întemeiază pe citate din opera poetului pentru ca să-i descifreze instinctele, tot dl. Călinescu îi tăgăduiește îndreptățirea. „Aici stă grava eroare. Psihanaliza se bazează pe cercetarea subconștientului și oricum a eului activ. Literatura este însă un produs al eului contemplativ total desprins de instincte”.

Dacă lămurirea genezei întemeiată pe mărturii *ca* aceea a lui Vlahuță este parcă anume făcută să învedereze exagerările la care ajungi când ești ispitit să descifrezi procesul de creație din te miri ce mărunțișuri biografice, caracterizarea instinctelor erotice ale lui Eminescu, așa cum o face dl. Călinescu, arată povârnișurile biografiei înțeleasă ca linie externă a vieții fără de intuiția personalității.

Atât de răspândită este deprinderea de a lega poezia de biografia faptelor frapante, încât însuși

Maiorescu se pare că a alunecat spre o interpretare genetică în felul lui Vlahuță, deși criticul era teoreticianul convins al contemplării viziunilor platonice.

În vestita schiță de la 1889, Titu Maiorescu își exprima părerea că lumea lui Eminescu „era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce și le însușise și le avea pururea la îndemână”. ** Chiar și în viața pasională această latură era dominantă. În ființa iubită.

Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui*, în *Critice*, II, București, Socec, 1892, p. 296.

poetul vedea o copie imperfectă a unui prototip ce nu putea fi atins. De aceea căuta el un refugiu în lumea cugetării și a poeziei.

Din acest fel de a fi a izvorât *Luceafărul*.

Când criticul afirmă: „orice coborâre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească”, releva un aspect real; tot astfel când sublinia: „seninătatea abstractă, iată nota lui esențială”.

Dar formulele acestea dezvăluie oare adâncul firii poetului sau numai un aspect, dincolo de care rămâne să vezi ceea ce pentru poet este esențialul:

frământarea care a dus la această atitudine?

Consecvent cu părerile de mai sus este T. Maiorescu în chestiunea dinamismului creator: „vom vedea în chiar pătrunderea acestei bogății intelectuale până în miezul cugetărilor poetului, puterea mișcătoare, care l-a silit să creeze pentru un asemenea cuprins ideal și forma exprimării lui”.

Dar schița aceasta a lui Maiorescu este și un răspuns la discuțiile stârnite de criticile lui C. Dobrogeanu-Gherea. Pe când acesta sublinia prea mult condițiile materiale, în sens marxist, Maiorescu privea aproape numai aspectul contemplativ al poetului. Pentru unul poetul trebuia să fie tovarășul luptelor de clasă, pentru celălalt, tovarășul ideilor eterne.

Dar o mărturisire postumă a lui T. Maiorescu despre geneza *Luceafărului* vine să întregească ceea ce putea să spună la 1889. Cunoaștem această mărturisire dintr-o destăinuire a domnului I. Al. Brătescu-Voinești, intitulată *Luceafărul* și publicată în volumul

Din pragul apusului. Spre deosebire de schița de la

1889, Maiorescu dă aici mărturie despre un elan erotic stăpân pe întreaga ființă a poetului. Este aici o altă latură tot atât de veridică.

Amănuntele comunicate de dl. Brătescu-Voinești nu lasă nicio urmă de îndoială asupra autenticității mărturiei maioresciene din iunie 1892. Nuvelistul pusese criticului această întrebare: „citirea *Luceafărului* mă face să cred că Eminescu a fost îndemnat să-l scrie de o mare durere pe care trebuie s-o fi îndurat.

Cs ziceți?” Răspunsul este următorul.

În toiul pasiunii pentru Veronica Mic! e, poetul înștiințează pe Maiorescu că e hotărât s-o ia în căsătorie. Zadarnic îi arată criticul greutatea obligațiilor familiale, care l-ar îndepărta de la menirea creațiunii poetice. Elanul pasiunii este mai puternic ca orice rațiune. Dar criticul nu se dă înapoi de la un ultim argument: îi descoperă că Veronica avusese și continuă să aibă legături cu Caragiale...

Aceasta este varianta Maiorescu cu privire la substratul de experiență a *Luceafărului*. Criticul înclina să vadă în întrevorbirea dintre luceafăr și Dumnezeu un ecou al propriei întrevorbiri cu poetul, când îl

avertiza că își sacrifică însăși menirea de poet. Eminescu n-ar fi publicat poema în *Convorbiri* – dintr-o jenă, „căci oricât de splendidă era haina în care îmbrăcase prozaicele sale cuvinte, prin care încercam să-l conving, știa c-o să le recunosc”.

Dar întreaga mărturisire trebuie să fie privită cu același spirit critic cu care a fost privită și amintita variantă a lui Vlahuță, de care ne-am ocupat, din cauză că G. Ibrăileanu punea temei pe ea. Firește, dezvăluirea lui Maiorescu a fost mai zguduitoare decât întâmplarea aceea de care Vlahuță afirma că

„Nu se poate spune”. Aici Cătălin era un lacheu din București, dincolo seducătorul Caragiale.

Faptul relatat de Maiorescu n-ar putea fi pus! a îndoială. Indirect el găsește o confirmare în chipul cum sună numele Caragiale în corespondența Veronicăi. Dar de aici până la a vedea în amintitaâm prejurare un *primum movens* al poemei este o mare distanță.

Mai întâi, cum vom vedea, se opune cronologizarea.

Hotărârea de a se căsători cu Veronica nu putea să aibă atâta intensitate decât după 1879, anui când ea este văduvă. De altă parte, csrctând isteria textului, vom vedea că Eminescu, încă de la 1874, versificase basmul-izvor, care conținea și o dezvoltată scenă a întrevorbirii cu Dumnezeu.

În sfârșit, cercetând tipologia folclorică a motivului și dinamica

experienței, se va vedea limpede ce timpurie și frecventă a fost experiența contrastului dintre înalt și teluric în iubire. Se poate zice că aceasta a fost experiența fundamentală a lui Eminescu, nu numai în iubire, ci în toate domeniile vieții. Toată structura lui sufletească îl ducea să *vadă* pretutindeni contrastul dintre un elan înalt și mărginirile telurice. Nu cutare sau cutare amănunt biografic, ci totalitatea experiențelor raportată constant la *cercul vostru strâmt*, iată factorul generator, privit în limitele experienței individuale.

În chip firesc, această persistentă cpziție Juce la întrebarea dacă nu avem aici și un aspect sociologic.

Cu toate deosebirile de personalitate, talent și generație, contrastul dintre înalt și teluric este un motiv deosebit de frecvent în literatura noastră. Este prezent în numeroase pagini în *Jiganiada* cu lupta dintre năzuința înaltă și obștescul cerc mărginit. Este caracteristic pentru Heliade Rădulescu și foarte frecvent la Grigore Alexandrescu. Apare mai des decât s-ar crede chiar la Vasile Alecsandri. Este motivul generator în *Răzvan și Vidra*, ca și în alte creațiuni ale lui Hașdeu. Cu toate aparențele contrarii, este aproape pretutindeni prezent în creațiunile lui Caragiale, care adesea înfățișează latura de comic și satiră a unei experiențe sociale asemănătoare cu a lui Eminescu. Caracteristic pentru Macedonski, îl întâlnești la Duiliu Zamfirescu, în romanele căruia elementul feminin înfățișează aspecte înalte, în concordanță cu lirica lui care, în *Fiica Haosului*, ne-a dat pendantul feminin la *Luceafărul*. Este un resort caracteristic al lui Vlahuță, care, toată proporțiile păstrate, transpune în romanul Dan conflictul din

Luceafărul. Pe altă linie de preocupări apare, în chip surprinzător, la V. Pârvan.

Dintre scriitorii în viață, aleg trei prozatori profund deosebiți: Brătescu-Voinești, Galaction și Arghezi.

Întreaga creațiune a lui Brătescu-Voinești este răsunetul de ironie, umor, înduioșare și chiar tragic, al unei singure realități: contrastul dintre alese valori omenești și o suferință nemeritată,

provenită din *ceea* ce este ales și nobil în sufletul celor învinși.

Deși valorile sufletești iubite de scriitor pot fi înfrânte și disprețuite în viața socială, ca monede fără curs, le simți totuși ca valori vrednice de iubire.

Firește, cu alt orizont și cu altă rezonanță, același contrast este și în inima creațiunii lui Gala Galaction. Aleg un moment discursiv, tocmai pentru spontaneitatea mărturisirii drastice în chestiunea raporturilor dintre „scriitori și societate”: „Când burghezia română va fi întrebată odată – ca Ginta Latină

— Ce-a făcut pe acest pământ, ea va răspunde sus și tare:

— «Am urât pe artiști, îndeosebi pe poeți și pe scriitori, i-am sâcâit, le-am făcut zile fripte și i-am expediat sistematic la Mărcuța și la Pantelimon!»

De altă parte, în creațiunea acestui scriitor, în fața realităților telurice, sufletul simte puternic propria micime și golul vieții.

Dar neputând arunca întregii ființări zăbranicul negațiursii eminesciene, se încheștează în sentimentul religios și găsește în întrepătrunderea cu cele veșnice o împăcare cu destinul și un legământ cu nemărginitul.

Cu toate deosebirile datorite temperamentului său scitic trecut prin școala byroniană a lui A. Macedonski și prin superiorități proletare, în fond, unitatea scrisului domnului Tudor Arghezi izvorăște tot din același conflict: discordanța dintre o porțiune de noroi și un colț de cer.

Dintre tinerii în plină maturitate, este de subliniat că în opera domnului Camil Petrescu, atât în teatru cât și în roman, conflictul dintre valoarea superioară realizată în personalitate și înconjurimea opacă este însăși pârghia întregii creațiuni. Opoziția dintre sectarul Robespierre și Danton, care duce la distrugerea acestei firi superioare, este tipică. La fel în *Suileie tari*, la fel, pe alt registru, în *Ultima noapță de dragoste*, *întâia noapte de război* și în *Patul lui Procust*, unde poetul de valoare este distrus de o femeie mediocră. În cadrul romanului citadin astfel alcătuit, scriitori mai tineri stăruie în forme felurite ale

aceluiași conflict.

M-ar duce prea departe să sondez amănunțit pentru ce acest surprinzător acord între scriitori atât de deosebiți.

Firește, este aici un aspect general-omenesc, apoi unul de circulație a motivelor. Dar rareori veți găsi cazuri ca blocul scriitorilor amintiți, care sună adesea deosebit, și totuși sunt înrudiți prin arătata polaritate a personalității.

Desigur, este aici ceva mai adânc decât o simplă întâmplare.

De când metoda de critică literară marxistă a căzut în desuetudine 12) și de când se accentuează devoțiunea față de autonomizarea esteticii, se observă la noi un fel de sfială de a mai aborda aspectele sociologice ale literaturii.

Foiletoniștii noștri literari năzuiesc să scrie ca dl.

E. Lovinescu și gândesc ca Mihail Dragomirescu. Acesta însă, tăgăduind îndreptățirea înțelegerii istorice și recomandând neconținut mărginirea la operă, era firesc să ducă mai departe și rezerva față de sociologie a maestrului său Titu Maiorescu. La alții, este rezerva îndreptățită pentru o disciplină care se înfățișează ca știință fără să fi ajuns la rezultate științifice certe valabile pentru toți. De altă parte, rățăcirile poporanismului 13), izvorât din tendința de a adapta marxismul la țările agrare, au făcut să dăinuiască în cercetările noastre literare rezerva nu numai față de sociologie ca doctrină tendențioasă, dar și față de problemele și gândirea sociologică obiectivă, ceea ce este cu totul altceva.

În literatură, această rezervă față de aspectele sociologice mai provine dintr-o cerință firească a studiilor noastre: în primul rând voim să cunoaștem individualități în ceea ce au ele unic. Pe când sociologul elimină din fapte tocmai aspectul lor individual, în studiile literare toate aspectele de comparație slujesc, pe bună dreptate, acestui țel de individualizare.

Uneori avem iluzia că individualizând un poet, el este *la o* monadă absolut independentă de restul universului și de configurațiile sociale.

Adesea ne aflăm însă în fața unor aspecte ca cel relevat mai sus: o surprinzătoare asemănare între creatori atât de deosebiți. Lucru! ar fi simplu, dacă ar fi vorba de contagiunea modei.

Dar în aspectul relevat este, de bună seamă, ceva mai adânc decât gustul publicului, care *ar* impune scriitorului o anumită atitudine. Este în această nevoie de exprimare a creatorilor un tâlc mai adânc. Prin frecvența lui, cazul depășește domeniul literaturii individualizante și are un evident aspect social, care se cere lămurit.

Despre aspectele literare apusene am vorbit în

Destinul poetului și menirea poeziei. ** Paralel cu faptele arătate acolo, s-a creat și în estetică o teorie a omului de geniu în conflict cu înconjurimea opacă.

Vederile acestea au avut un excepțional răsunet în sfera literaturilor sud-esteuropene. Într-o carte bogată în sugestii, un bizantinolog german, Karl Dietrich, ocupându-se de legăturile dintre aceste literaturi, a fost izbit de larga receptivitate pentru răzvră-Este textul unei comunicări la Academia Română din 1939, publicat apoi în „Gândirea”, nr. 3, 1939.

titul Byron. În legătură cu aceasta, face în treacăt o observare prețioasă. „Fiecare adevărată natură de poet, care a apărut în Europa răsăriteană, a fost și în parte este încă osândită la izolare; pe când în Europa de vest poezia a crescut din cultură și poetul este oarecum corifeul ce tălmăcea toate sentimentele care circulau în aer și cereau să fie exprimate, în răsăritul european poezia s-a dezvoltat în individ și în luptă cu înconjurimea sa, care era încă adâncită în incultură, așa încât mai întâi trebuiau să fie rupte rezistențele”.

Observarea aceasta a lui Karl Dietrich, pusă în legătură cu blocul de fapte caracteristice pe care le-am semnalat, confirmă aspectul social al acelei surprinzătoare concordanțe a unor personalități în alte privințe atât de deosebite.

În cadrul acesta, putem vorbi, pe bună dreptate, și de substratul social al faptelor care privesc dinamica experienței individuale. Ritmul statornic de sentiment al personalității e în concordanță cu un aspect

caracteristic al structurii sociale. Această realitate socială a intrat ca o componentă alături de oițele în dinamismul creator, contribuind să actualizeze mereu opoziția *aceea* dintre „cercul vostru și lumea mea”.

Dar acest evident substrat social în creațiunea lui

Eminescu ar putea să ducă la o falsă încheiere: subordonarea factorului estetic față de cel social. O absurditate, pentru că aceeași realitate socială a stat și stă în fața nenumăraților inși fără ca s-o vadă, necum să plăsmuiască. Am relevat deci amintitul aspect social la noi și aiurea nu pentru a-l confunda pe Eminescu într-o masă omogenă, ci tocmai pentru a-l diferenția într-o latură esențială a creațiunii sale.

Un fapt estetic nu pierde când îl integrezi în condițiile lui de viață, pierde numai atunci când prin această integrare îți scapă esența lui.

Cele arătate au nevoie să fie întregite, între altele, prin raportarea la ritmul statornic de sentiment.

la dinamica experienței și la concordanța dintre personalitate și ideologie.

Această din urmă latură ne apropie de cercetarea genetică, a experienței literare propriu-zise. Adâncind-o și pe aceasta, vom putea măsura distanța de la viață la creațiune.

Dar nici frumusețea izvoarelor cărturărești, nici înfrățirea lor cu experiența fundamentală, nici concordanța plăsmuirii cu întreaga concepție despre lume și nici frecvența experienței sociale, nu pot lămuri izolat stăruința creatoare.

Fericita convergență a tuturor acestor factori ai creativității, liberând pe poet de orice contraziceri interne, era firesc să sporească însemnătatea intuițiunii care se cerea exprimată.

Esența poetului fiind nevoia de a plăsmui, tot zbuciumul omenesc se transfigurează, căpătând parcă un sens în finalitatea creațiunii. Aceasta este însă atât de mult dominată de cerințele ei proprii, încât parcă n-a avut niciodată legături puternice cu viața, și dă tainica iluzie a unei existențe pe un plan fundamental deosebit.

Deși termenul acesta, „transsubstanțiere”, aparține limbajului

religios și ar ispiti pe unii să-mi atribuie confuzia domeniilor sau nebulozitate mistică, îl adopt aici în terminologia literară pentru că nu cunosc altul mai potrivit ca să denumesc, nu o concepție metafizică, ci ceva foarte pozitiv: trecerea de la frământările vieții la o existență artistică străbătută de o spiritualitate superioară.

În teologie, este știut, transsubstanțiere înseamnă prefacerea vinului și plinii în chiar substanța corpului și sângelui dumnezeiesc; în sensul adoptat aici, transsubstanțiere înseamnă însă selecționarea, înălțarea și organizarea experiențelor vieții (iau cuvântul acesta în sensul cel mai larg) într-o existență superioară cârmuită de legi proprii de expresivitate.

În acele rare exemplare care sunt poezii, experiențele sunt însoțite adesea de o nevoie atât de vie de exprimare, încât se pare că-și găsesc aici o finalitate. De cele mai multe ori însă, experiențele se mărginesc la un joc intern de viață pseudoartistică.

Acest joc poate să rămână neîntocmit. Dar câteodată feluritele elemente se organizează verbal într-un cuib atât, de fericit, încât se înalță mai presus de fluxul și refluxul vieții artistice, cristalizându-se, potrivit unor legi proprii, pentru totdeauna.

Trecerea aceasta de la jocul formei pe marginea vieții la expresia menită să cristalizeze esențialitatea vieții este ceea ce numesc transsubstanțiere.

Știința poate și este datoră să studieze toate aceste aspecte; și voi adânci în capitolele următoare specificul artistic, finalitatea creațiunii ca scop în sine.

Dar, cum în toate domeniile științei este un ultim substrat care scapă cercetării, tot astfel și în poezie

(și aici poate mai mult ca într-alte domenii) rămâne un aspect insondabil. După cum în receptivitate, tot astfel în creativitate, simți adesea un adânc, trecând cu mult dincolo de ceea ce ar spune cutare sau cutare vers încântător și chiar întregul plăsmuirii.

Nu este un amuzament sau o simplă întâmplare.

ci este ca și cum ai lua contact cu regiunile peste fire ale poeziei,

și prin aceasta cu însăși substanța vieții. Versurile par o destăinuire, o întrezărire a unui adânc tainic, pe care-l descoperi identic în tine, în vers și în lume. Este aici o experiență pe care zadarnic ai căuta s-o exemplifici, fie și prin aproximații, nereceptivului care nu se învrednicește de grația ei.

Prin toți factorii amintiți, dar și prin acesta, pe care zadarnic știința ar vrea să-l sondeze deplin, se săvârșește ceea ce numesc transsubstanțiere estetică, trecerea de la simpla viață artistică la o creațiune menită să transmită pururi o înaltă esență spirituală.

În sensul acesta, receptivitatea este ca o împărtășire, iar poetul adevărat ar putea spune generațiilor:

— Acesta este sângele meu.

33

[V

MIT ȘI CREATIVITATE

I

I

Din mărturisirile. scriitorilor cu privire la procesul de creațiune se vede cum alături de experiența vieții stă contactul cu literatura anterioară. Pe când scriitorii noștri vorbesc larg de prima formă a experienței, informațiile lor sunt reduse când este vorba de factorul cărturăresc. Cu atât mai mult se cuvine să-l adâncim.

Începem prin a arăta cum nu se cuvine să procedezi când vrei să stabilești influențe și izvoare, îndeosebi când este vorba de contactul marilor creatori cu substratul poporan al intuițiunilor mitice¹⁴).

În prefața volumului de material rămas de la Eminescu, *Literatura populară*, II. Chendi formulează următoarea părere: Wieland asemenea pare a-l fi preocupat îndelungat, căci Huon, numele eroului din

Oberon, e numit adesea în manuscrisele lui; se pare că Oberon i-a servit chiar ca model în concepția și în scrierea poveștilor *Fata din grădina de aur* și *Miron și Frumoasa iară corp*.

La prima dintre aceste povești Chendi dă următoarea notă:

„Povestea ce urmează poate fi considerată ca o variantă la *Luceafărul*; ideea și acțiunea este aceeași, versurile însă precum și cadrul de poveste sunt cu desăvârșire diferite”.**

Vom avea prilej să învederăm legătura de netăgăduit dintre această poemă versificată și capodo

— M. Eminescu, *Opere complete*, I, *Literatura populară*, București, Minerva, 1902, p. XVIII.

prea de mai târziu 15). Dar să fie adevărată părerea lui Chendi că Oberon este modelul basmului menit să devină mai târziu *Luceafărul*?

Sunt trei vagi apropieri ale unor aspecte parțiale care probabil au dus la această părere.

În cântul al treilea, un uriaș ține zăvorâtă într-un turn o fecioară, logodnica unui cavaler. Huon o liberează. Dar această liberare nu vine, ca în *Fața din grădina de aur*, din iubirea eroului, ci din datoria lui de cavaler de-a ocroti pe cei slabi.

Al doilea moment de vagă apropiere ar fi înamorarea în vis a lui Huon, după cum în Fiorin se deșteaptă din auzite iubirea pentru fata de împărat. Dar amănuntele sunt atât de deosebite și motivul atât de frecvent în basmele poporane, ca și în cele culte romantice, încât nu poate fi vorba nici aici de o legătură între Wieland și Eminescu.

Mai e un motiv din romanul cavaleresc al lui Wieland, care ar putea să înfățișeze asemănări, în aparență mai strânse, cu basmul nostru.

Este episodul menit să arate de unde a purces despărțirea lui Oberon, regele „elfilor”, de Titania.

Orbul Gangolf, bătrânul! nobil, ține departe de lume, închisă într-o grădină înconjurată de ziduri mari, pe tânăra și frumoasa Rozeta, cu care e căsătorit, în suferința ei, un tânăr slujitor de origine nobilă, supraveghetorul grajdurilor lui Gangolf, apare ca mângâietor (cântul VI, strofele 57 – 60). Rozeta știe să amăgească pe bătrânul ei soț, care-i ajută să se urce într-un păr, între ramurile căruia își făcuse (ră) cuib de întâlnire. După cum la Eminescu zmeul vede pa fata de

împărat în brațele lui Florin, tot astfel la

Wieland, bătrânul, căruia Oberon indignat de necredința soției îi dăduse vederea, zărește pe Rozeta în brațele tânărului (cântul VI, strofa 90). Dar la poetul german Rozeta izbutește să convingă pe bătrân că n-a văzut adevărat, încât el mărturisește în cele din urmă: „es ist nun sonnenkiar, Ich hatte falsch gesehen”.

Ceea ce l-a făcut pe Chendi să vadă în *Oberon* modelul lui Eminescu a fost, de bună seamă, motivul acesta al dezamăgirii bătrânului Gangolf, care vede pe Rozeta în brațele tânărului. Dar acesta este un motiv atât de frecvent, încât, dând greutate unor astfel de apropieri, poți ajunge la cele mai neașteptate legături, când în realitate n-ai indicat decât unsle întâmplătoare vagi asemănări.

De fapt, episodul amintit sună a snoavă, a „fabliau”; amintește mai degrabă motive din proza unui

Boccaccio, decât atmosfera înaltă a iubirii dintre feciorul și fata de împărat din basmul lui Eminescu, necum felul sumbru al Zmeului. Dacă studiul izvoarelor ar consta în relevarea unor atât de vagi asemănări, întâmplătoare coincidențe cu care poți face orice legături, mai bine ar fi să renunțăm la munca aceasta. Pentru adâncirea poeziei nu-ți spun nimic.

Pentru înțelegerea procesului de creațiune avem, în ordine literară, nimicuri mai inutile chiar decât mărunțișurile pe care, în ordine biografică, le dă amintitul pasaj din Vlahuță. Eroarea lui Chendi vine mai ales din faptul că, dând pe Oberon ca model în concepția și scrierea *Luceafărului*, nu era lămurit asupra sensului noțiunii de „model”, care cuprinde în sine ideea și de „influență” și de „izvor”. Lecturile unui scriitor nu sunt dovadă suficientă. Ca să poată fi vorba nu de o întâmplătoare asemănare, ci de izvor, trebuie să se facă dovada filierei. Și pentru aceasta e nevoie de o pătrundere estetică exactă, atât a modelului cât și a operei influențate. Eroarea lui Chendi vine deci și din faptul că n-a pătruns exact nici basmul versificat de Eminescu, nici *Luceafărul*. Numai cel care a adâncit o personalitate dată și o plăsmuire, în esența lor, are temeiul să vorbească fără rătăcirii despre

modele, izvoare și forme anterioare 1<5).

S-ar părea că e de prisos să mă opresc la erori ca aceea a lui Chendi. Dar vom vedea că erori asemănătoare apar și la cercetătorii recenți, care s-au ocupat de influențe și izvoare în legătură cu Luceafăru/, după ce am publicat izvorul principal. Cu atât mai necesar este să privim de aproape acest izvor, cu cât avem nevoie, în discuțiile viitoare, de un prim punct fix. Asupra lucrărilor acestora am mai avut prilej să vorbesc, dar într-un capitol izolat. Revin pentru că numai în ansamblul creativității eminesciene capitolul acesta își dobândește întreaga semnificație.

De la Eminescu însuși avem o însemnare prețioasă, făcută în toiul muncii pentru desăvârșirea *Luceafărului*. În manuscrisul Academiei nr. 2275 bis, f. 56, pe marginea uneia dintre variantele poemei, el a dat următoarea însemnare, pe care o reproduc în întregime. Deși în parte a fost relevată, nu s-au scos din ea toate îndrumările pentru orizontul genetic al poemei și nici n-a fost lămurită în chip critic: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. povestește legenda *Luceafărului*. Aceasta este povestea.

Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, însă, pe pământ, nu e capabil a fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit.

El n-are moarte, dar n-are nici noroc”. Și părându-i-se că nu este destul de lămurit, la stânga acestei notițe, între ea și între text intercalează o altă însemnare:

„Mi s-a părut că soarta *Luceafărului* din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric”.

Nu mai rămâne nicio îndoială: poetul însuși indică izvorul de la care a pornit. Întrebarea este: cine să fie acel călător german la care Eminescu a găsit povestea? Dintre cei ce s-au ocupat de poetul nostru.

I. Scurtu, în prefața ediției de la 1908 a poeziilor lui

Eminescu, spune misterios că, încă de pe când era student la Leipzig, susținuse ideea cuprinsă în nota lui Eminescu „sprijinit pe acea carte germană pe care o descoperisem de pe atunci, fără să

cunosc mărturisirea poetului". Cartea aceea misterioasă n-o numește; își rezervă surpriza pentru studiul ce ova să urmeze.

Dar motiv de tănuire nu era. Izvorul *Luceafărului* se știa de mult. Încă din 1883, anul apariției poemei.

M. Gaster, în volumul *Literatura populară română*, pag. 549, afirmase că *Luceafărul* e inspirat dintr-o carte a lui R. Kunisch, *Bukarest und Stambul. Skizen aus Ungarn, Rumunien und der Türkei*, apăruta în

1861. Deși vorbim de bibliografie, felul primitiv cum este înțeleasă explică de ce o indicația de valoarea acesteia a rămas, de fapt, neobservată. S-au scris multe despre *Luceafărul* și nimeni n-a amintit măcar izvorul, până nu l-am dat la iveală.

Cercetând volumul lui Kunisch, găsim în el două basme culese în Muntenia. Ambele au fost versificate de Eminescu: primul, *Das Mädchen im goldenen Garten*, a devenit *Fata din grădina de aur*, celălalt, *D/e Jungfrau ohne Korper*, a devenit, la poetul nostru, *M/ron și Frumoasa fără corp*.

De unde să fi cules, eventual cine să fi comunicat călătorului german aceste două basme? Kunisch făcuse studii de filologie romanică. Orientat astfel cu privire la limba română, i-a fost ușor să și-o apropie. Într-un capitol, ne încredințează că, în urma unei prinsori făcute cu un localnic, a învățat, în primul timp ai șederii lui aici, limba română „ale cărei elemente mi le însușisem ca student, cu prilejul studiului limbilor romanice surori”.

Ceea ce l-a apropiat pe călătorul german de poveștile noastre a fost și un îndemn de psihologie etnică: „Ceea ce mama povestește copilului, fata la tors și oamenii în serile de sărbătoare, ceea ce se propagă din generație în generație și este acasă în fiecare colibă, na dă mai sigur cheia ființei celei mai intime a unui popor, decât versurile măiestrite ale acelora ce-și scot hrana din sute de izvoare”.

Dar și în literatură, de la program la faptă este oarecare depărtare.

Conduc de astfel de vederi, ne-am aștepta să avem la Kunisch

precis indicat izvorul de unde a cules cea două basme. Evită însă și se mărginește să spună că ele „după cât știu n-au fost încă publicate nicăiri”. Lipsa aceasta, apoi faptul că el nu cunoaște destul de bine limba vie, după cum se vede dintr-unele citații greșite, în sfârșit, împrejurarea că în vremea aceea, în mediul muntean, interesul pentru basmul poporan de-abia mijează – iată atâtea considerațiuni care îndreptățesc dintru început întrebările: să fi cules el într-adevăr basmele; și dacă da, să fie ele curat poporane, așa cum ar rezulta din mărturisită intenție de psihologie etnică? 17>

Din volumul călătorului german e greu de stabilit precis când a venit și cât a stat în țară. Deși cartea a apărut în 1861, din unele amănunte reiese că șederea lui în Muntenia s-a încheiat la 1858. La această dată Ispirescu nu începuse să publice; legături cu

N. Filimon sunt greu de admis; Bolintineanu și Bolliac erau departe de orizontul basmului acesta, care avea să vorbească atât de mult lui Eminescu.

Am arătat mai de mult că, fiind înlăturate aceste izvoare românești, singura dintre publicațiile în limbi străine care putea fi o sursă pentru Kunisch este colecția din 1845 a fraților Schott, *Walaschische*

Marcheri 18). Faptul că Kunisch publică cele două basme sub același titlu general, pe care frații Schott l-au dat culegerii lor, este o indicație că el a folosit această colecție. În ce privește însă țesutul motivelor și concepțiile celor două basme, nu putem vorbi de o dependență a călătorului german de amintirii culegători. Unele momente care ar părea că pledează pentru o dependență nu-s concludente, căci înfățișează simple paralele, așa cum întâlnim adesea între colecții independente unele de altele.

Față de această rezervă a mea, o lucrare recentă, care vrea să se ocupe de mit în poezia lui Eminescu **, afirmă că sunt totuși „o mulțime de dovezi” din care „reiese” că Kunisch s-a folosit de colecția amintită. Mulțimea de dovezi însă se reduce la o simplă caracterizare a zmeului cu elemente pe care le întâlnim și la frații Schott. În schimb, în

loc de motive care să dovedească dependența basmului de colecția

Schott, autorul înșiră un număr de paralele cu *Rāmāyana* de concludenta acesteia: „Fii deci cea dintâi între soțiile mele”, alături de cuvintele zmeului din basmul lui Kunisch, „Urmează-mă și fii a mea”, ambele cu sublinierile autorului și, firește, pe două coloane.

Necunoscând sursa basmului dat de Kunisch, cu atât mai mult se cuvine să-i descifrăm caracterul din înseși elementele lui alcătuitoare. Orice studiu al capodoperei lui Eminescu va trebui să se ocupe de izvorul de la care a purces, fixându-i caracterele, individualizându-l în cadrul tipurilor înrudite, iată de ce l-am publicat într-o broșură * * *, așa încât să putem urmări de aproape, în țesutul motivelor, în limbă, în imagini, modificările poetului, prima înfrățire a elementelor primite în terenul bogat al personalității lui.

Ca să putem descifra caracterul basmului, e necesar să-i avem înaintea scara motivelor.

O fată de împărat este atât de frumoasă, încât tatăl său o închide, ca să n-o mai vadă nimeni; un fecior de împărat se îndrăgostește din auzite de ea și se duce la cele trei sfinte, care-i dau sfaturi și ajutor ca să ajungă la palatul tănuț al fetei. Între timp, fata, nemaiputând răbda viața în palatul acela, ceruse să i se deschidă larg ferestrele. Un zmeu o vede, se aprinde de iubire pentru ea, se preface în stea.

** Iulian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, Gamber.

1933.

** Este vorba de traducerea lui Caracostea, *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, București, Socec.

1926.

apoi în tânăra și-i cere să-l urmeze; ca să-l încerce, fata îi cere să se lepede de nemurirea lui și să se facă om ca ea. Dar tânărul fecior de împărat izbutește, cu ajutorul darurilor căpătate de la sfinte, să se facă iubit de fata de împărat. Ei fug împreună, fiind zadarnic urmăriți de tatăl fetei. În timpul acesta, zmeul zburase la Dumnezeu, se rugase să-l facă slab și vremelnic ca pe iubita lui. Dumnezeu îi amintește că tot ce e omenesc e ca spuma mării, apoi, ca să-l vindece, îi arată pe iubita lui

fugind: zmeul lăcrimează, apoi se răzbună, omorând pe fată. Despărțit de ce-i fusese drag, feciorul de împărat se stinge de durere.

Acestea fiind motivele, vom putea mai ușor să individualizăm basmul și să deosebim ce este poporan de ceea ce este adaos cult. Amintind aici atitudinile luate până acum față de el, le voi încadra în școala folclorică din care au purces. Se va învedera astfel de ce iau o altă cale.

INTERPRETĂRI MITOLOGIZANTE ȘI FREUDIENE ALE BASMULUI-IZVOR

În lucrarea Despre „Luceafărul” lui *Eminescu*, ocupându-se de basmul lui Kunisch, Bogdan-Duică întrevede în el un înțeles mitologic și dă următoarea explicare: „povestea din Kunisch se explică – mitologic – așa: zmeul sau balaurul (furtuna) voiește să prindă fata mireasa (lumina solară) și de el o scapă tânărul (zeul tunetului). Vântul, ploaia și curcubeul, în care se schimbă zmeul, arată că aceasta furtună este.

Explicația-i veche și eu nu mă îndoiesc că omniscientul *Eminescu*, folclorist pasionat, a cunoscut-o” 19).

Este o veche și îndoielnică idee despre mit și despre funcțiunea lui. Dar citatul nu este decât o notă în josul paginii. Unde se vede că-i dă însemnătate este când, rezumând în cap. XIV rezultatele, începe prin afirmarea că ceea ce a trezit fantezia alegorică a lui *Eminescu* a fost „un basm despre lumina solară în luptă cu furtuna care o întunecă” 2 e.

I E drept, nenumărați cercetători, urmând direcții

(date de frații Grimm, susțineau până aproape de noi

[astfel de explicări mitologizante. Ca și aiurea, la noi acest fel de-a tălmăci a făcut adevărate ravagii, începând cu Athanasie Marienescu, cel care în toate faptele și personajele basmelor noastre vede „zei păgâni degradați la oameni” sau „fenomene naturale fizice”, și sfârșind cu Th. Speranția, pentru care Miorița, de pildă, „face parte din cultul Cabirilor și anume din cultul Cabirilor egipteni-germani”, iar lupta din codru a lui Miha Copilul „este lupta lui Osiris cu cei ce l-au

ucis".*.

Azi, explicări mitologizante de felul acesta deșteaptă o tot mai hotărâtă rezervă. Citez pe unul dintre cei mai de seamă specialiști da azi. „Basmul și legenda, ca tot ce aparține mitologiei și rămâne misterios și irațional, au fost expuse unor tălmăciri fără sens, goale, lipsite de temei și continuă încă să fie expuse. Aceasta a fost-nefericirea părerilor fraților

Grimm, că ele au ademenit pe urmași să vadă în modestele persoane als poveștilor nu numai zei și mituri germane, dar lună și soare, noapte și zi, primăvară și vară, toamnă și iarnă, falsificând și încălcând astfel simțul pentru simplitatea, copilărescul și primitivitatea basmelor”.

Mărginindu-ne la basmul transmis de Kunisch, oare se poate susține amintita explicare mitologică?

Simplul conținut o tăgăduiește. Nu numai că fata – lumina solară – nu e scăpată de zeul tunetului, cum se afirmă, dar vedem că zmeul-furtună e mai tare decât tânărul zeu înamorat al tunetului, care, vai, rămâne, cât e el de zeu, înfrânt și neputincios, după o fugă rușinoasă! Iar fata, lurrvina solară, este ucisă de trecătoarea furtună.

Evident, aici nu există un substrat mitologic. Dar poate l-a văzut Eminescu, poetul care nu se mărginea la suprafața faptelor și cerea mitului să fie însuflețit și înălțat de o idee? Dacă poetul ar fi simțit în basmul acesta explicarea mitologică admisă de Bogdan-Duică, basmul nu l-ar mai fi încălzit, poema nu s-ar fi născut. În citata interpretare mitologică, zmeul înfățișează aspectul întunecos, negativ; în contrast ou aceasta, ceea ce a deșteptat dintru început căldura creatoare și fantezia poetului a fost o mișcare de simpatie pentru figura aceea menită să se identifice cu el, să devină purtătoarea unei înalte valori sufletești. Dacă ar fi văzut în zmeu o întrupare a

Th. D. Speranția, *Miorița*} i călușarii, București, 1915.

tendințelor telurice, nu s-ar fi săvârșit întrepătrunderea dintre p»et și materialul dat; procesul creator, care, dintru început, a asociat de zmeu luminoase însușiri, ar fi fost zădărnicit.

Ceea ce a contribuit să susțină părerea că-n povești dăinuiesc credințe mitologice în raport cu lupta dintre lumină și întuneric a fost un fenomen de expresivitate lingvistică din cele mai firești. Pentru un conținut sufletească antipatic, limba pune la îndemână, în chip firesc, attribute și imagini întunecate; pentru unul simpatic, icoana luminoasă. Urmărească cineva creațiunile cele mai depărtate de spiritul literaturii și, paralel cu acestea, exprimarea sufletească, zilnică, atât a omului din popor, cât și pe a celui cult, și va observa cum transpunerile acestea sunt fenomene de firească expresivitate, fără ca în ele să dăinuiască măcar urmă de cosmogonie mitologică, în sens de luptă a stihilor.

Înainte **d** = a lămuri basmul cu mijloace cerute de însăși natura acestui domeniu poporan, amintesc și o încercare de interpretare psihiatrică, lucrarea domnului dr. Vlad: M. *Eminescu din punct de vedere psihanalitic*.

După cum explicările mitologizante reduceau totul la lupta dintre fenomenele atmosferice, tot astfel psihanalistii vor să descifreze originea și evoluția basmelor din afirmările și stăvilirile instinctului sexual, încadrat în complexele afective ale vieții primitive. Ei duc mai departe direcția antropologică, aceea care încercase să descifreze în basme resturi ale mentalității primitive. Deosebirea stă în aceea că psihanalistii vor să reducă totul la cele două pârghii ale vieții: de o parte erotica, de alta setea de a persevera în existență.

Firește, când astfel de extinderi ale psihanalizei au trecut în domeniul științelor morale (**mitologie, religie, lingvistică, estetică, biografie, caracterologie, folclor etc**), specialiștii au opus îndârjită rezistență.

Azi, unii istorici literari afirmă, în certe cazuri, legitimitatea acestor investigații, întrucât ele sunt făcute cu tact și nu introduc procedeele spiritului geometric acolo unde se cere spiritul de finețe. Ceva mai mult: după cum creatori de mari valori artistice au văzut în filosofia lui Schopenhauer, de pildă, o lămurire a propriului lor fel de a fi, tot astfel unii poeți au găsit în Freud o lămurire a procesului lor creator. Dar vederile acestuia trebuie să fie privite cu multă rezervă

critică. În cazul special al lui Eminescu, la un poet care-și simțea atâtea aderențe în filosofia lui Schopenhauer, psihanaliza, întrucât pune temei pe cea mai puternică manifestare a voinței, pe instinctul erotic, nu se cuvine să fie înlăturată apriori, ci subordonată unor vederi mai largi. Din câte intuițiuni despre esența omului au fost formulate, este oare una mai apropiată de concepția lui

Schopenhauer despre voință, decât concepția centrală a lui Freud – *libido*?

Deși când citești încercări ca aceea a domnului dr.

Vlad, sau chiar unele dintre contribuțiile publicate în revista freudiană *Imago*, închinată aplicărilor științelor morale, ai adesea o netedă impresie de caducitate, analogă cu aceea deșteptată de explicările mitologizante, totuși găsești și unele vederi peste care nu poți trece cu ușurință. Și pentru că nu este greu și nici elegant să mă opresc la numeroasele scăderi explicabile la un nespecialist, relev aici trei din aspectele aduse în discuție de dl. dr. Vlad. Ele merită luare-aminte.

Este mai întâi un bloc de fapte care vădesc în scrisul lui Eminescu aspecte stranii. Poți tăgădui explicările domnului Vlad, nu însă și unele fapte relevate în lucrarea sa.

Într-al doilea rând, este încercarea de a rădăcina viața lui Eminescu în experiența vieții de familie, *așa* cum s-a cristalizat până la vârsta de șapte ani.

În sfârșit, coloratura maternă (eu aș zice idealizantă) a eroticii bogat documentată te introduce mai adânc în simțirea lui Eminescu, dezvăluind un aspect cu totul deosebit de tipul veneric-sexual în care stăruie dl. Călinescu. Este aici o contribuție utilă a domnului dr. Vlad, cu atât mai binevenită după amintitele exagerări, cu cât o falsă icoană a vieții erotice a unui poet liric duce la o înțelegere total greșită.

Ca o documentare a aspectului matern al eroticii lui Eminescu, semnalez aici o pagină surprinzătoare dintr-un manuscris al poetului.

„A se lăsa iubit ca un copil, va să zică a iubi ca un copil. E tânăr și frumos lucru a avea femeii care te idolatrizează, te giugulește ca o mamă

pe copilul ei, să simți mânuțele-i dulci încungiurându-ți fruntea sau ținându-ți ochii cu palmele, glumind cu tine cu acea duioșie de mamă, *ca* și când n-ai fi avut niciodată vârsta de 30 de ani, ca și când n-ai fi fost nici bărbat, nici bătrân și tu singur să simți acea bucurie senină și inocentă, pe care o simțeai la laudele și la dezmierdările mamei. Să te simți virgin în inima ta, ba chiar vinovăția amorului să ți se pară ca și când ai dormi la sânul tinerei tale maici...

sau la pieptul fratelui tău mai mare. În gândurile tale să te simți privegheat, în neștiința ta să te știi știut, singur să nu știi ce gândești și ce voiești și ea să te știe, ca mama la copiii dezmierdați. Și cât de bine o știe aceasta mama i s-a te simți încă o dată de șapte ani, să ascuți cu aceeași naivă curiozitate poveștile pe care ți le spune ea, să simți cu aceeași pietate mâna ei, să te simți protejat de o mână albă frumoasă și fină, și să știi, să știi totdeauna că acel amor al ei e flacăra arzătoare, de care ea însăși te păzește pentru a nu te nenoroci.

Și numai când ți-e frig, foarte frig, ea te apropie de sine, îți hrănește mintea cu povești, sufletul cu sărutări, până căzut în niște friguri dulci și fără durere, adormi liniștit și surâzând, știind că ea, până și în somnul ei, lăsându-și capul pe pieptul tău, îți numără cu urechea deșteaptă încă bătăile inimii și te iubește – și mult te iubește”.

Fiind o pagină izolată, nu poți să descifrezi din context dacă, în momentul redactării, a fost gândită ca o parte dintr-un tot. Cert este însă că ea are timbrul unei confesiuni. Am dat-o în întregime, fiindcă documentează faptul că în erotica lui Eminescu intrau elemente idealizate de tip matern.

Dar când psihanalistul vrea să dea faptelor o interpretare de patologie, nu mai putem fi de acord.

Între normal și patologic deosebirea nefiind de esență ci de grad, intuiția personalității și psihologia normală îmi sunt de ajuns. În genere, psihanaliza, întrucât răscolește tărâmurile destrămării, poartă tara originii semite a creatorului ei, al cărui dicton: *Acheronta movebo* este tipic.

Coexistența în același suflet a absolutului patimii și idealizării,

așa cum am arătat în *Personalitatea lui Eminescu*, întrepătrunderea organică a acestor factori – iată specificul eroticii lui Eminescu și originea conflictelor care au dus la *Luceafărul*. Eroarea domnului Călinescu este că accentuează numai elanul fiziologic și dă cunoscutul tablou; eroarea domnului

Vlad este că, după ce accentuează pe bună dreptate cealaltă latură, de idealizare, se lasă dus de preocupările de patologie și de categoriile psihanalizei și separă în *așa* măsură ceea ce în viață a fost o unitate, încât întrebuițează chiar și cuvântul prin care se denunță deficiența fiziologică.

Cea mai de seamă dintre modificările introduse de la început de Eminescu în basmul-izvor a fost să întrunească absolutul patimii și absolutul idealizării tocmai în figura menită să fie transfigurată în

Luceafăr și să devie purtătoarea experienței lui tipice.

Dar pentru a învedera aceasta este nevoie să ne întoarcem la basmul însuși, să-l adâncim cu alte mijloace decât cele arătate până acum.

V!

NECESITATEA TIPOLOGIEI FOLCLORICE

ȘI LITERARE

Pentru că nu putem vedea, ca G. Bogdan-Duică, materialul prim de la care a plecat Eminescu un basm despre lumina solară în luptă cu furtuna (sondarea aspectelor mitice ale basmelor s-a desfășurat azi de jocul acesta al stihilor simbolizate), de altă parte, pentru că încercarea de explicare psihanalitică a basmului ne duce prea, des pe un teren de controverse și are elemente caduce, rămâne să cercetăm basmul cu metode pur folclorice și literare.

Pentru a înțelege limpede procesul creator la Eminescu, avem nevoie de o astfel de lămurire a basmului, încât să fie primită cu necesitate de oricine vrea să-l adâncească, fie istoric literar, fie estetician, fie psihanalist, fie cercetător al miturilor. Năimai fixându-ne bine asupra caracterului și elementelor basmului, numai individualizându-l în cadrul motivelor folclorice înrudite, vom avea un

singur punct de sprijin pentru a putea urmări istoria creațiunii *Luceafărului*.

Azi, cercetătorii se servesc tot mai mult, pentru identificarea și caracterizarea basmelor, de lucrarea finlandezului Antti Aarne, *Verzeichnis der*

Marchentypen. Într-un domeniu atât de vast, se înlesnește astfel o binefăcătoare colaborare mondială.

Ea este întregită în chip fericit de Moț/f-idex of *folkllterature* de St. Thompson (Helsinki, 1931 și urm.).

La noi, folcloristul sas dr. Schullerus a dat o prețioasă contribuție bibliografică, încadrând basmele noastre în tipologia lui A. Aarne.

Privit în total, basmul publicat de Kunisch se înfățișează ca o contaminare a doua tipuri bine caracterizate: în partea întâi recunoaștem ușor tipul cuceririi unei fete de împărat prin bifuirea unor mari greutate; în partea a doua avem iubirea nefericită o unei ființe supranaturale pentru *una* de pe pământ

Chiar formularea semnalizează, pentru partea a doua, străvechi viziuni, în care basmul e înfrățit cu mitul.

Primul tip este, în felurite variante, foarte răspândit²¹>.

Potrivit cerințelor gustului poporan, eroul, ca să poată câștiga pe fata de împărat, trebuie să iasă biruitor din trei grele încercări, în primul tip, atât motivele cât și țeșătura lor poartă întipărirea poporană, confirmată prin larga lor răspândire. Și totuși, în felul cum sunt redade de călătorul german apar unele aspecte care arată că el a înțeles să strecoare în basmul poporan și anumite intenții de literatură cultă.

Bucuria fetei de împărat când vede floarea cea adevărată e un moment de iscusință cultă. Ca să sublinieze contrastul dintre artificialitatea vieții din palatul tănuț și viața plină a naturii, Kunisch pune mai întâi pe fata de împărat să împletească o cunună de flori artificiale, din pietre scumpe. Dar feciorul de împărat aruncă pe fereastră floarea dăruită de Sfânta Vineri. „Când ea zări floarea, care

căzuse în poala ei, scoase un strigăt de bucurie și aruncă pe toate celelalte... Și nu era decât o floare obișnuită, cum văzuse nenumărate, zilnic, în vremea când cutreiera liberă. Și sărută floarea și, încântată, sorbi mireasma ei, și *nu se putea sătura privind vinele gingașe ale frunzelor*". În acest contrast dintre artificialitate și natură, apoi în momentul subliniat, sunt note care trec de sfera gustului și observației poporane, învederând că, în chiar cuprinsul primului tip, avem o îmbinare de elemente poporane și intenții culte, note, deocamdată discrete, din ceea ce germanii numesc „Kunstmärchen”.

Aspectul acesta are însemnătatea lui. Notele de iscusință cultă sporesc în partea a doua a basmului. Dar dacă ele au avut clarul să apropie materialul prim de sufletul poetului, au pus, în schimb, pe

Eminescu în fața unei probleme estetice greu de dezlegat; atât în limbă cât și în întregul țesut se va simți în istoria *Luceafărului* greutatea armonizării a ceea ce e simplitate naivă a poeziei poporane, cu iscusința, adâncimea și orizontul proprii poeziei culte.

Biruința acestor greutăți prin desăvârșita contopire a elementelor eterogene a fost unul din marile triumfuri ale poetului.

Cu uciderea balaurului și liberarea fetei din grădina de aur basmul s-ar fi putut încheia. Dacă se întâmplă adesea în tehnica povestirii poporane, în desfășurarea primului tip se împletesc note care ne pregătesc pentru motivul esențial.

Al doilea tip contaminat în basmul nostru este.

larg formulat, acela al iubirii dintre o ființă suprapământeașcă și una muritoare. Dacă Eminescu nu>

Întâlnea acest tip cu modificările introduse de Kunisch, de bună seamă *Luceafărul* nu se năștea, iar experiența sufletească a poetului se închea într-alte forme, pe care nu ni le putem întruchipa. Ci atât mai mult se cuvine să privim cu luare-aminte tipul nostru, definindu-l în cadrul motivelor înrudite. Fiind de esență mitică, în el intră și elemente magice, în

Însăși situația dată stând un izvor de nefericire!

După cum ființa supranaturală înamorată este bărbat sau

femeie, tipul nostru are două aspecte deosebite. Voi zăbovi să arăt tipologia ambelor aspecte. Am nevoie de ea, pentru că vreau să arăt locul *Luceafărului* în cadrul întregii familii de motive. Datorită, în parte, unor recente îndrumări în psihologie, dar mai ales preocupărilor de-a scoate istoria literară din rutina pozitivistă, se fac azi încercări de a stabili tipuri, fie în legătură cu stilul, fie în legătură cu personalitățile. Un prețios instrument de lucru ar fi însă mai întâi o tipologie a motivelor literare, dar nu o tipologie dedusă abstract, cum s-au făcut unele încercări în lingvistică pentru a arăta toate fenomenele posibile, ci scoasă din experiența istoriei literare. Grupând în jurul unor motive de însemnătatea celui de care ne ocupăm toate aspectele înrudite, vom avea la îndemână un mijloc mai mult – și nu cel mai puțin prețios – de a individualiza plăsmuirile dominante și, prin ele, pe un poet. Iată în ce spirit voi încerca să dau aici schița unei tipologii în legătură cu *Luceafărul*.

Deși pare a privi numai conținutul, o astfel de tipologie pe motive este mai adecvată plăsmuirilor literare decât tipologiile stilistice, care, în timpul din urmă, introduc prea mult sugestii pornite din domeniul artelor plastice, deci nu totdeauna potrivite poeziei. Chipul cum tipologia motivelor poate fi utilizată comparativ pentru caracterizarea și adâncirea stilistică, se va lămuri de la sine din paginile următoare.

VII

COMPLEXUL OM-ZEIȚĂ ÎN FOLCLOR

ȘI LA EMINESCU

Amintesc aici formularea la care ajunsesem în urma descrierii poemei: *situația față de iubirea pământască a celui venit să privească victa sub aspectul veșniciei, a omului superior ursit creațiunii, alcătuiește temelia acestei concepții. Concentrând, așa zice: iubirea dintre ceresc și pământesc, iată situația fundamentală*. Cum apare ea în dezvoltarea literaturilor, mai întâi sub aspectul om muritor de o parte, zână sau femeie, cu puteri supranaturale, de alta?

Pentru că un astfel de conspect privind o familie de motive nu

s-a făcut nicăieri, nici în folclor nici în literatură, aici fiind încercat pentru prima dată, subliniez de la început că scopul unui astfel de instrument de lucru este să înlesnească o privire în configurația totală a motivelor unui poet.

Plecând de la folclor, voi ține deci seama, la fiecare pas, de atitudinea lui Eminescu față de feluritele tipuri, arătând în ce măsură se oglindesc ele în opera lui.

În tipologia lui A. Aarne, găsesc și următorul tip **r**

„Un om trăiește cu o zână. O părăsește. Ea își omoară copilul și-l mănâncă”. Cruzimea răzbunării vorbește despre vechimea tipului. În folclor și în literatură, el are aspecte din cele mai variate.

1. Atât la noi, cât și în Balcani, precum și în întreaga literatură poporană universală, cunoaștem povești care arată cum o zână sau zeiță se coboară și îndrăgește un muritor sau cum un tânăr surprinde o fecioară, lebdă ori samodivă, pe când ea se scaldă, și răpindu-i cămașa, o silește să-l urmeze și să-i fie

oție. Mai târziu, ea își redobândește rochița și izbuteste să fugă. Câteodată, omul înamorat izbândește să-și aducă iubita din nou acasă, alteori ea rămâne pierdută pentru totdeauna, într-unele balade românești, soțul părăsit de zână este însuși Gruia lui Novac; de pildă, în balada cu acest nume din colecția lui I. G. Bibicescu. Pe un fond asemănător, putem urmări motivul acesta până în străvechea literatură a Indiei. Atât vestita scenă din *Rigveda*, *Pururavas* și

Unaci, cât și mărturisirile în legătură cu ea, arată cum zâna Unaci, după ce-a zăbovit patru ani la iubitul ei, a trebuit să-l părăsească. Iubirea este urmărită de fatalitatea originii diferite.

Amintesc acestea pentru că și Eminescu a fost atras de o formă a motivului atunci când a încercat să versifice basmul *Arghir și Elena*, în care Arghir, răpind cununa zânei pe când ea se scălda, o silește să-l urmeze. Iar când ea fuge, el pleacă în căutarea ei. Din basme, motivul acesta a pătruns și în balada poporană, în *Ardin Crăișor*. Mai amintesc că la noi acest tip, contaminat cu o legendă zoologică, a dat material pentru cunoscuta poezie a lui Alecsandri:

Legenda rândunicăii, în care, printr-o modificare puțin fericită a poetului, acela care răpește rochița este un zburător.

2. Dar Eminescu a mai venit în contact, și încă foarte de timpuriu, cu un alt aspect al motivului, într-unele privințe, aspectul acesta este mai aproape de cruzimea tipului primitiv, *asa* cum este formulat mai sus de Antri Aarne. El a pătruns mai târziu în literatura noastră, și, în genere, în literaturile culte, poate tocmai din cauza notei de cruzime primitivă.

În literatura noastră, balada *Sirena lacului*, de

G. Asachi, înfățișează pentru prima dată tipul povestii în care zâna înșelată se răzbună împotriva iubitului necredincios. Motivul acesta urmează foarte de aproape o baladă a lui Adam Mickiewicz și trebuie să fie așezat în cadrul motivului pe care, de la Fouqué, îl numim *Undine*^{22K}

Scriitorul german zugrăvește cum se apropie cavalerul de frumoasa Undină, care mai târziu din vina lui îl părăsește. Când cavalerul își sporește vina, căsătorindu-se cu alta, Undina, potrivit spiritului crunt pe care l-am văzut în pregnantă formulare a lui

Aarne, se răzbună: „Îl sărută cu sărutarea morții”.

Motivul acesta a fost unul dintre cele care au vorbit mai de timpuriu lui Eminescu. În octombrie 1866, el încercase o poezie: *Ondina*, în care cavalerul cântă, între altele, un cântec de preamărire a Ondinei.

Citez pentru aspectul de idealizare:

Ondină.

Cu ochi de dulce lumină.

Cu bucle ce-nvăluie-n aur

Tezaur.

Idee.

Pierdută-ntr-o palida fac...

Dar motivul nu s-a putut închea, pentru că mai întâi era prea mult joc literar și prea puțin experiență adâncă, apoi pentru că era cuprins într-o nebuloasă de sentimente, care se luptau între ele.

Oricum, ținem că și acest al doilea motiv a intrat, ca și primul, sub forma *Arghir și Elena*, în sfera creativității eminesciene.

3. Păstrându-și situațiile fundamentale, motivele evoluează și ele potrivit împrejurărilor sociale schimbate. Nu e de mirare că motivul acesta, învăluit la început în atmosfera de răzbnare, evoluează mai târziu către o formă care face din zână nu o putere fatală, ci purtătoarea unui fel înalt, câteodată chiar binefăcător. (Ca să ilustreze mentalitatea poporană primitivă față de situația aceasta: om-zână, amintesc tulburarea adâncă și revolta Frățuțului Hacıu, scutierul din *Jiganiada*, când stăpânul său, Becicherec, vrea să-l dăruiască zânii care-l ceruse. „Zânele ru mai ca să strice oamenilor cată”, protestează K-aciu).

Un tip mijlociu între zâna răufăcătoare și femeia cu însușiri cerești, care o apropie de înger, este acela pe care Eminescu l-a versificat în întregime în basmul *M/ron și Frumoasa fără corp*, care urmărește de aproape al doilea basm publicat de R. Kunisch: *D/e*

Jungârau ohne Körper. Mă opresc la el, pentru că este un „pendant” la *Luceafărul*.

Un fecior de cioban, dăruit cu toate bunurile, dar și cu ursita de a dori ceea ce e mai de preț pe lume, ajunge să ia în căsătorie o încântătoare fată de împărat, însă, mai presus de orice, află că numai fecioara fără trup n-are pereche în lume. Părăsește totul ca s-o caute și o zărește când se scaldă.

O urmărește în palat, dar îmbrățișările și sărutările lui pătimașe nu întâmpină decât aerul. Și când el dorește: „O, de-ar avea și trup!”, ea îi răspunde:

„Sunt veșnic tânără, veșnic frumoasă; iubirea mea n-are sfârșit și scădere, dar corp n-am”. După ce zăbovește mult acolo, îl apucă dorul de soția părăsită, de îmbrățișările ei. Dar înapoiat acasă, totul îi pare searbăd, după ce văzuse pe fecioara minunată. Și se stinge, tânjind.

Am descris basmul acesta, pentru că, așezându-l în cuprinsul tipologiei folclorice, ne încredințăm că ceea ce este poporan în el este

un „pendant” la motivul din care a crescut *Luceafărul*. Substratul poporan este înamorarea unui om de o ființă mai presus de pământ, asemănătoare cu cele de care am vorbit mai înainte în legătură cu fecioarele-lebede, cu semodivele zărite pe când se scaldă. În tipologia generală a basmelor alcătuită de Antti Aarne, și în paralele de motive ale deosebitelor popoare, așa cum au fost publicate până acum în colecția internațională *Folklore fellows Communications*, acest tip, deci privit izolat, este bine individualizat; iar din paralelele date de Bolte-Polivka la poveștile fraților

Grimm ne dăm seama de larga răspândire mondială și de aspectele motivului.

Din confruntarea cu materialul poporan reiese că Kunisch a făcut numeroase modificări și că partea unde intervin cele mai însemnate schimbări e aceea care urmează întâlnirii dintre fecioara fără corp și nefericitul înamorat.

Am arătat mai înainte că Eminescu s-a apropiat de alte forme ale acestui motiv, fără să stăruiască.

De data aceasta, ceea ce i-a vorbit în basm n-a fost partea pur poporană, care se încheie cu ajungerea eroului la castelul zânei, ci partea reflexivă, care, de bună seamă, a fost adăugată de călătorul

german. Acesta a încercat să dea nu o simțire umană, ci un gând înfățișat alegoric; suferința celui care se zbate între cer și pământ: când se apropie de icoana platonice, îi lipsește căldura vieții, iar când se apropie de viață, aceasta e lipsită de înălțimea ideală.

Dacă materialul acesta, cu polaritatea arătată, s-ar fi actualizat în conștiința unei personalități ca

Ibsen, caracterizată prin tragica viziune a imposibilității de a uni cerul cu pământul, ar fi deșteptat un larg răsunset și poate s-ar fi încheiat într-o trainică plăsmuire. Motivele au și ele soarta lor. Există între material, motiv și personalitate, afinități care hotărăsc destinul creațiunilor poetice.

Dacă materialul și gândurile din Kunisch au vorbit lui Eminescu și l-au îndemnat să versifice basmul, n-au căutat însă dinamismul care

te face să stăruiești. Înalta năzuință a eroului îl apropia de sufletul poetului; polaritatea: iubire cerească și pământească făcea să vibreze nu numai o coardă romantică, dar și una personală. De aici, căldura primă.

Dar elementele acestea nu puteau găsi în experiența adâncă a lui Eminescu un singur centru de cristalizare: setea lui de absolut îi cerea o atitudine hotărâtă; omul care în erotică unea absolutul patimii cu absolutul idealizării nu se putea opri să plăsmuiască o figură care tânjește da contradicție dintre cer și pământ. Chiar forma dată de el basmului arată că nu-l făcuse să vibreze adânc: de la început, presară gluma ușoară și ironia, spre deosebire de tonul înalt, de strofa maiestruoasă, caracteristice primei închegări a basmului din care avea să iasă *Luceafărul*.

În sfârșit, figurile alegorice ale celor două femei din basmul *Fac/oară* fără corp rămâneau izolate, ca într-o icoană bizantină, nu puteau fi aduse într-un conflict. Acesta rămânea închis în sufletul eroului, așa încât materialul prim nu oferea posibilitatea unei vii încordări dramatice.

Toate acestea explică de ce Eminescu s-a apropiat de motivul nostru mai mult decât de celelalte două cercetate până acum: l-a versificat în întregime. Dar n-a stăruit să-l desăvârșască. Dacă explicarea psihanalitică a eroticii lui Eminescu ar fi adevărată, dacă deci la Eminescu elanul erotic ar fi fost separat de idealizarea erotică; dacă, de altă parte, tabloul cu tipul sexual-veneric ar fi exact, atunci tocmai basmul acesta, și nu cel din care a crescut *Luceafărul*, i-ar fi vorbit mai mult, ar fi devenit capodopera lui: prin desfacerea de una din cele două extreme, poema putea să aibă, ca punct de oprire, ori absolutul sexualității ori pe acela al adorării platonice. Poeții se opresc cu toată puterea lor creatoare anume la acel material care corespunde mai adânc experienței lor fundamentale.

4. În tipologia literară creștină motivul nostru a dăinuit, suferind, firește, însemnate modificări.

Ideea înălțării și a răscumpărării a influențat potrivit spiritului

credinței. Contrastul dintre pământesc și ceresc se accentuează și avem un nou tip: îngerul de o parte, rătăcitul sau demonul îndrăgostit, de alta.

Înălțarea sufletului prin iubire a dat prilej la multe povestiri. Chiar și o ființă întinată, un înger căzut, îndrăgostit de o muritoare, e înălțat prin iubire și milă, devine om: povestea Îngerului Cedar, îndrăgostit de

Daidha, din la *chute d'un ange*, de Lamartine.

Sub forma tragică a jertfirii fără izbăvire, a jertfirii îngerului pentru demonul care nu se poate pocăi, motivul s-a înălțat până la poemul-mister al lui

Altred de Vigny: /ca, una din cele mai alese plăsmuiri din poezia lumii.

Demonul lui Lermontov cu care Eminescu a avut contact nu este străin de acest tip.

În dramă, una din cele mai înalte și tragice întrupări e aceea a lui Wagner din *Tannhäuser*, păcătosul și rătăcitul cântăreț, mântuit prin jertfa plină de iubire a Elisabetei 23).

În cadrul acestui tip va trebui să individualizăm un aspect însemnat al creațiunii lui Eminescu. Sub forma de împăcare și da răscumpărare prin iubire, motivul înger și demon a frământat mult și de timpuriu pe Eminescu, încă de pe vremea când lucra la

Geniu *pustiu*.

Din cele arătate până aici rezultă că toate cele patru tipuri ale motivului om-zână sau ființă cerească au intrat în sfera creativității eminesciene. Dintre acestea, *Ondina* și *Basmul lui Arghir* au rămas în stadiul începuturilor fragmentare, M/ron și *Frumoasa fără corp* a fost versificat în întregime, dar procesul creator s-a oprit la prima încărcare. Toate aceste forme s-au mărginit la un răsunet literar, au găsit teren să prindă, dar n-au găsit teren să înfrățească în experiența și personalitatea poetului. Singur motivul înger și demon a ajuns! a o cristalizare aleasă. Și faptul acesta va trebui să fie lămurit.

Am dobândit astfel o vedere în structura motivelor eminesciene.

Prezența tuturor aspectelor amintite nu poate fi o întâmplare. Iar faptul că asupra unora s-a oprit mai puțin, asupra altora mai mult și numai conflictului dintre înger și demon i-a dat expresie durabilă, este semnificativ pentru creativitatea poetului.

Din configurația aceasta, un cunoscător putea să prevadă că poetul *avea* să se oprească la un „pendant” din complexul femeie-zeu, și că de plăsmuirea motivului acesta avea să atârne în mare parte destinul său expresiv, la zenit.

După cum în limbă și în creațiunea poporană, tot astfel și în creațiunea unui adevărat poet există o solidaritate a aspectelor.

Privind configurația totală a motivelor în devenirea lor, nu poate să fie tăgăduită o finalitate a expresiei. Se ridică astfel una din cele mai gingașe întrebări pentru critica literară; trebuie ea să se mărginească a fi un simplu birou de înregistrare, sau se poate înălța la o colaborare de creativitate între poet și critic în sensul împlinirii destinului înscris în virtualități le poetului?

Întrebarea trebuie să fie adâncită, pentru că este în strânsă legătură cu ceea ce critica liberalizantă numește literatura dirijată, crezând că este tot una cu economia dirijată...

VIII

CONFLICTUL FEMEIE-ZEU ÎN MIT

ȘI LA EMINESCU

Observând creativitatea eminesciană, am constatat un complex de motive care revină oarecum obsedant, ca la un centru care mereu încearcă să se organizeze: destinul iubirii între un om și o femeie supranaturală, o zeiță. Polaritatea acestor contrarii apare ca o formă de a vedea lumea, nedespărțită de însăși esența poetului. Față de constanta acestei forme interne, un cunoscător ar fi putut prezice: categoria ceresc-pământesc fiind atât de adânc sădită în chiar ființa lui Eminescu, de împlinirile pe linia cealaltă a polarității – zeul care cade înamorat de o fiică a pământului – atârnă deplina izbândă a destinului său expresiv, la zenit.

În tradiția poporană, tot atât de vechi și răspândit ca și primul

aspect, dar având mai bogate răsunete în literaturile culte, e celălalt complex al motivului nostru: o ființă cu puteri mai presus de ale oamenilor – un demon, un zeu sau un sol al cerurilor – se aprinde de iubire pentru o fiică a pământului.

Paralel cu ceea ce am văzut în primul aspect, apropierea unei ființe supratereștre de o faptură a pământului, potrivit mentalității poporane, nu putea să aducă decât nefericirea femeii. Mărturiile poporane sunt pline de această teroare primitivă. Și după cum în aspectul om-zână am văzut o treptată spiritualizare, tot astfel în aspectul fameie-ființă suprapământescă vom observa evoluția de la teluricul zburătorului și al strigoiului până la lumina întipuită în zeul binefăcător, în cavalerul Sfântului Graal sau în

Luceafărul.

1. Ca să încep și aici cu una din formele cele mai simple, amintesc motivul devenit celebru prin balada *Zburătorul* de I. Heliade Rădulescu. De mult

Hașdeu a documentat că există paralele cert poporane în folclorul popoarelor” slave înconjurătoare.

Forma cea mai simplă a motivului înfățișează un zmeu cară, prin iubirea lui, secătuiește de vlagă pe o nenorocită fată, la care se coboară noaptea. Firește, ființa supranaturală poate să ia cele mai felurite aspecte: de la strigoi până la zeu. În legătură cu iubirile lui Zeus, la vechii greci avem o formă primitivă, care înfățișează tranziția de la asprul tip primitiv af

Zburătorului la acela al Zeului, tot atât de aspru în iubirea lui. Este povestea iubirii dintre Zeus și sârmana Io, amintită de Eschil într-o scenă celebră din

Prometeu înălțuit. Pentru că n-a cedat dorințelor

Zeului, care o urmărea și în vis – cum în vis erotic apar și zburătorul și strigoiul – sârmana Io a fost prefăcută în junincă și ursită să cutreiere într-o fugă de spaimă lumea, mereu chinuită de acul tăunului.

Paralel cu astfel de povestiri, s-a dezvoltat mitul iubirii dintre

Zeus și Semele. Zeus se preschimbă în om, oprește însă pe iubita lui să încerce a-i cunoaște vreodată adevărata ființă. Dar în Semele să stârnaște dorința de a vedea pe Zeus, așa cum a fost când a petrit pe Hera. Când însă iubita îl cunoaște pe zeu în adevărata lui înfățișare, ea se prăbușește ca lovită de trăsnet.

Dar cu aceasta facem tranziția la un alt tip, care ne va interesa mai de aproape.

2. Plecând de la situații ca cele arătate în primul tip, și asociind motivul zmeului înamorat cu acela al metamorfozai sale, așa încât noaptea să devină tânăr și de o frumusețe răpitoare, ne apropiem de un tip ce are și azi cea mai largă răspândire: basmul soțului împielit într-un animal. Și acesta ne duce spre un tip înrudit cu basmul lui Kunisch.

Din felurite motive, omul-anima! nu voiește să fie văzut de iubită în adevărata lui înfățișare, așa cum nu voiește Zeus. Și când ea, din curiozitate sau îndemnată de pizmași, calcă totuși porunca, el o părăsește sau se răzbună. Avem aici basmul cunoscut de la Apulaius sub numele de Amor și Psyche²⁴. Folcloriștii îl mai numesc și azi „soțul animal”.

Și partea din basmul lui Kunisch, în care zmeul se preface în om pentru a se apropia prin iubire de fata de împărat, în forma poporană, era o contaminare cu acest tip. După cum în basmele noastre zmeul se preface noaptea, alături de fata de împărat, într-un tânăr frumos, tot astfel în basmul din romanul lui Apuleius, Psyche, cea ursită să devină soția unui monstru înaripat, zărește la lumina lămpii, în loc de monstru, un tânăr dumnezeiesc. Amor dispăre, dar în sufletul Psychei s-a deșteptat de acum latura înaltă a iubirii, capabilă de jertfă și de răscumpărare. Ea pleacă să caute, prin grele încercări, pe dumnezeiescul dispărut. Mulți interpreți – și printre aceștia însuși W. Grimm – au văzut în basmul din Apuleius și în variantele lui poporane preamărirea iubirii înalte, platonice, care se desface de ceea ce era teluric, prin cunoaștere.

Am amintit aici acest basm nu numai pentru că e necesar să

definim varianta lui Kunisch, dar și pentru că ne dă un temei să vedem cum trebuie înțeles un fragment dintr-o scrisoare de învinuiri adresată de Eminescu către Veronica Micle, scrisoare importantă ca mărturie pentru experiența sufletească din care a crescut *Luceafărul*: „Nu poți zice, Doamnă, că eu am fost cauza la această ciudată relațiune.

În orice caz, până a nu te cunoaște puțin numai, simțământul meu nu era cu mult deosebit de acela dintre Amor și Psyche. Dumneata erai o idee în capul meu, te iubeam cum iubește cineva un tablou” 25>.

Contextul arată că Eminescu nu s-a gândit la amănuntele povestirii, ci, dintre interpretările date, uneori nebuloase și artificiale, s-a oprit la contrastul dintre iubirea ideală și cea pământesc-pătimașă, așa cum a fost adesea tălmăcit basmul lui Apuleius²⁶.

Paralel cu aceasta, se poate chiar ca lui Eminescu, pe când scria rândurile de mai sus, să-i fi plutit în cuget vreuna din întrupările plastice Amor și Psyche, bunăoară capodopera lui Canova. O icoană din Canova apare și în *Geniu pustiu*. Iar dacă ar fi să urmărim înrâurirea plasticii în legătură cu opere pe care el a putut să le vadă în original, amintesc un grup de marmoră de la muzeul din Berlin, în care Psyche îmbi^o la iubire pe visătorul Amor. Oricum ar fi, e clar că, în toiul experiențelor dureroase ale iubirii lui, icoane din basmul amintit, având același miez: opoziția dintre iubirea pământească și cerească, s-au asociat în chip spontan cu starea lui sufletească, i-au servit s-o ilustreze.

3. În legătură cu legendele și povestirile despre corpurile cerești, amintesc că atât în basmele noastre cât și în Balcani, și, în genere, în folclorul unive-sal, întâlnim motivul înamorării de o fată minunat de frumoasă, într-o baladă poporană bulgară, soarele e atât de îndrăgostit, încât spune mamei sale că, de nu va căpăta pe iubita lui, nu va mai lumina lumea.

Dau o variantă ușor controlabilă, după A. Dozon.

Fata cea frumoasă crescuse închisă în casă (amănuntul amintește pe Kunisch), și de abia când fu mare ieși pentru prima oară în curte. Soarele o văzu, se opri pe cer trei zile și apoi spuse mamei sale

că nu va mai lumina, de n-o va lua de soție pe fata aceea.

Mama soarelui e trimisă la Dumnezeu, ca să îngăduie unei muritoare să se înalțe la cer (amănunt care amintește vag pe Kunisch). Și fata se înalță la cer într-un leagăn minunat.

Nota de asprime, de suferință legată de apropierea cerului de pământ, începe să se atenueze. Adesea însă, potrivit datelor esențiale ale motivului, intervin momente care împiedică fericirea. O astfel de variantă, îmbinată cu legenda etiologică a unei pî sări, a stat la baza cunoscutei plăsmuiți a lui V. Alecsandri, *Legenda ciocârliei*, care înfățișează un „pendant” la *Luceafărul* și poate servi ca să individua

lizăm, în cadrul unui motiv înrudit, pe Alecsandri ajuns la maturitate față de Eminescu în plinătatea lui creatoare.

Constatarea și caracterizarea acestui tip era un lucru necesar, pentru că ne ajută să dăm un răspuns la întrebarea: întrucât putem păstra unele izvoare, paralele și influențe propuse de G. Bogdan-Duică și de alții? Vom dovedi că niciuna din ele nu rămâne, pentru că toate sunt străine de tipologia *Luceafărului*: iubirea dintre o ființă cerească și o fiică a pământului. Ocolul va putea să pară lung. El este însă necesar, pentru că lămurește totodată și unele probleme de metodă.

În amintita lucrare *Despre „Luceafărul” lui M. Eminescu*, în trei capitole consecutive (VI-VIII), G. Bogdan-Duică își propune să arate ce datorește *Luceafărul* mitologiei grecești, iar într-al IX-lea capitol, ce datorește el unor motive poporane lituaniene, pe care pune mult temei, deoarece a revenit cu completări într-un articol din „*Societatea de m/îne*” 27.

Să vedem mai întâi legăturile cu vechea mitologie greco-romană.

După G. Bogdan-Duică, cuvântul Hyperion, care apare repetat în poemă, „ne silește a admite că tot basmul greco-roman îi va fi răsărit poetului român în memorie, luminându-i coacepția: și că pe aceasta tot basmul vechi a influențat-o”. Dau aici argumentele sale și rezervele pentru care nu le putem admite.

În povești eline, *Luceafărul* apare îndrăgind luna ori iubind pe

fata soarelui. Dar aceasta este iubire între ființele cerești, un motiv fundamental deosebit de situația și atmosfera din *Luceafărul*, după cum fundamental deosebită este situația din izvorul propus de dl. Ion sângeorgiu: *Hocbbild* al lui Goethe, cu antiteza soare-zeiță.

— Unul dintre Dioscuri, Polux, dăruise fratelui său.

Castor, jumătate din nemurirea sa, continuă G. Bogdan-Duică; ideea de a jertfi nemurirea apăruse de-atunci în viața mitică a stelelor, subliniază criticul. Dar apăruse, cu toată claritatea, în însuși izvorul mărturisit de Eminescu, replicăm noi, așa încât nu mai era nevoie să-l ia nici de la atât de vaga și nepotrivita paralelă elină, după cum nu l-a luat nici din amintita poezie a lui Goethe, în care, de altminteri, gândul nemuririi nici nu este exprimat.

— Ca și la greci, marea și Luceafărul nu s-au despărțit; ca și la unii mărunți poeți greci, Luceafărul are aripi. În sfârșit, numele Hyperion arată dependența de miturile eline, adaugă Bogdan-Duică.

Dar de ce toate acestea n-ar fi tot atâtea firești aspecte de expresivitate a conținutului care-și caută forma?

Marea apăruse la Eminescu în cele mai felurite contexte: în *Stelele-n cer*, în sonetul *Adâncă mare*, în când *marea*, în *Mai am un singur dor*, în *Scrisoarea I*, ca să amintesc numai pe acestea. Dacă deci în atâtea poezii numai din nevoia de exprimare apare marea spontan, situația din *Luceafărul* să nu fi chemat oare nemărginirea mării, spontan, fără filiera și dependența clasică? Ca în folclor, există și în poezia cultă fenomene de poligeneză. Iată, de pildă, mărturisirea lui P. Valéry, care a cântat neuitat marea ca simbol al nemărginirii: „cer și marea sunt obiecte nedespărțite ale celei mai largi viziuni”.

În ce privește aripile, ele existau și în izvor și în primul basm versificat. În forma ultimă, erau necesare pentru a exprima prin imensitatea zborului absolutul patimii.

Rămâne numele: Hyperion. Ca să dau greutate părerii lui Bogdan-Duică, amintesc că într-unul din manuscrise cuvântul acesta e încadrat de poet între linii, ca într-un chenar, semn că a prețuit îndeosebi în locul acela numele de KYperion. Dar de aici până

La afirmarea că un cortegiu de amintiri clasice „i-o luminat și influențat concepția” este drum. De fapt, nimic nu este comun între concepția mitului grecesc și aceea atât de modernă din *Luceafărul*. Depărta de a arăta dependența de motive clasice, cuvântul Hyperion, în *Luceafărul*, este un moment stilistic, cerut strict de viziunea poeziei.

Locul precis unde apare în poemă arată până la evidență intenția stilistică. Cel dintâi cuvânt pe care-l pronunță Dumnezeu sste acesta: Hyperion. Un ape!

la conștiința lui înaltă. Este ca și cum ai zice unul monarh, pe cale să alunece în rătăcire și să-și lepede coroana: Măria ta... Iar dovada că această intenție stilistică a plutit de la început în cugetul lui

Eminescu ne-o dă chiar prima formă versificată a basmului. În ultima din cele cinci strofe de argumentare, în care Dumnezeu vrea să vindece pe zmeu, ca o supremă trezire a demnității, îi dă titlul acesta:

vocativul *Eone*. Termenul vine din filosofia gnostică și înseamnă intermediar între Dumnezeu și creaturi, ființă sufletească veșnică. E unul din cuvintele care arată mai clar procesul plin de idealizare din care s-a încheiat icoana Luceafărului. Fiind o extindere a cuvântului grecesc eon, care înseamnă timp, cel vechi l-au luat ca bază a etimologiei numelui Hyperion: super *omnia saecula*. De fapt, Hyperion înseamnă *Superior*, cel care plutește la înălțimi astrale deasupra noastră. Acesta este accentul stilistic pe care Eminescu l-a căutat la început în Eon și l-o desăvârșit apoi în Hyperion. Un înțeles analog cu acela pe care un poet, înrudit în multe privințe cu el.

Hölderlin, îl dă romanului Hyperion. Cu toate deosebirile, ca și în *Luceafărul*, în acest roman al frământărilor omului de geniu, eroul trăiește în antiteză dintre înălțimile sufletești și dintre teluric. În chiar titlul romanului, care, prin pornirea către absolut și entuziasmul pentru natură, trebuia să vorbească mult

lui Eminescu, se află afirmarea unei valori asemănătoare cu aceea pe care Eminescu, după ce a încercat s-o dea prin Eon, a exprimat-o apoi desăvârșit prin

Hyperion.

M-am oprit la influențele, paralelele și izvoarele discutate, pentru că ele arată nevoia de a studia astfel de probleme nu pe bază de vagi apropieri, ci în legătură cu tipul unei plăsmuiri și mai ales la lumina concepției totale. Altfel, poți să aduci întreaga literatură a lumii paralelă la orice bucată vrei.

Tot în legătură cu nevoia de a preciza bine tipurile, trec acum la o altă apropiere a lui Bogdan-Duică. În capitolul al IX-lea al lucrării amintite se ocupa de aproape de unele datini lituaniene și de un basm letic, în care este vorba de iubirea necredincioasă dintre soare și lună. Potrivit genului substantivelor în aceste limbi, soarele reprezintă elementul feminin și luna pe cel masculin.

Curând după nuntă, luna-bărbat își părăsește soția și ia de iubită pe steaua-luceafăr, dar zeul Perkun despică cu sabia pe necredincioși. Aceasta, în cele trei daine. În basm, care reprezintă tipul întreg din care s-au desfăcut motivele din daine, vedem cum luna se îndrăgește de fata vitregă a lui, de fiica soarelui, logodnica promisă Luceafărului. Jignită, soția cere sprijinul zeului Perkun, care sfărâmă luna, de rămâne din ea o secere, iar pe fiica soției o alungă pe pământ, osândind-o să fie o biată flacăra în coliba țăranilor. De-atunci, luna apare pe cer ca o secere.

În mărturiile acestea Bogdan-Duică vedea un motiv identic cu al Luceafăru/u/. De aceasta nu se îndoiește. Și ca să facă dovadă că într-adevăr Eminescu a cunoscut aceste izvoare, revine în „*Societatea de mă me*”, aducând din manuscrisele poetului o notiță în limba franceză, în care este vorba de o credință poporană, păstrată într-alte daine lituaniene.

Să admitem că Eminescu a cunoscut textele citate. Ce rezultă de aici pentru înțelegerea plăsmuirii vreunui aspect din *Luceafărul*? 28)

Observ mai întâi că numeroase motive asemănătoare se găsesc și în literatura noastră poporană.

Ceva mai mult: unele prezintă apropieri și mai mar)

cu anumite teme din *Luceafărul*, fără ca prin aceasta să putem afirma că între ele și poema noastră ar fi cea mai mică legătură.

Iată, de pildă, o baladă pe care desigur Eminescu a cunoscut-o: *Soarele și Luna* în colecția Alecsandri. Îndrăgit de sora sa, Ileana Cosânzeana, soarele vrea s-o ia de soție. Ea se împotrivește și-i dă sfatul:

Cată-ți tu de cerul tău
Și eu de pământul meu
C-așa a vrut Dumnezeu.

Dar soarele se urcă la Dumnezeu să-i ceară îngăduința să ia pe Ileana. Zadarnic Dumnezeu îi arată iadul, ca să-l sperie. Și când totuși pornește alaiul de nuntă cu sora sa, ea e aruncată în mare, unde se face mreană. Soarele se aruncă în adânc după ea.

Atunci Dumnezeu o prefăce în lună, o ursește să rămână în ceruri, ca să fie veșnic despărțiți.

Oricine recunoaște în țesutul acesta o legendă etiologică, în cadrul complexului despre incest, legenda explică originea lunii și împrejurarea că, deși soarele aleargă veșnic după ea, rămân totuși despărțiți.

Dovada că e vorba de o legendă etiologică în legătură cu incestul o vedem și din alte variante, care explică de ce luna *are* pete etc. Astfel de legende etiologice sunt și cele lituana și letice citate de Bogdan-Duică: ele explică prin vina incestului de ce luna apare micșorată ca o secere și, paralel cu aceasta, originea focului.

Ca spirit, ca formă și ca temă, ce pot avea comun aceste mărturii cu *Luceafărul*? Când Bogdan-Duică afirmă: „Zeului luminii nu i se îngăduie omenescul care-l murdărește” și când adaugă: „cel ce păcătuiește sexual trebuie izgonit dintre zai, păcătosul sexual trebuie izolat, ca și Luceafărul pe pământ, observăm că în basmul citat de dânsul situația este tocmai la antipodul *Luceafărului*: cerul este pedepsit el se întinează, pe când în *Luceafărul* cerul rămâne cer și teluricul rămâne ceea ce a fost. Astfel, nevoia de a privi motivela în cadrul tipologiei lor adevărate se impune. Dacă am admite, printre influențe sau paralele vrednice de-a fi notate, sfera largă a necredinței în căsătorie și a incestului, atunci om încărcă cercetarea cu

nenumăratele întâmplări încetuoase povestire despre zei și zeițe, ceea ce, hotărât (nu poate aduce nicio lumină, nici în înțelegerea procesului de creațiune, nici în individualizarea operei.

Cum vedem, niciuna din apropierea lui Bogdan-Duică (nici acelea din mitologia greacă, nici cele din folclorul lituan și leton) nu rămân, pentru că sunt în afară de sfera motivului nostru: iubirea dintre o ființă carească și una pământească. Iar ocolul discuțiilor făcute aici a învederat necesitatea de a privi motivele în complexul familiei de motive. Ne întoarcem la ele pentru a vedea dacă, în afară de cele trei tipuri mai sus arătate (*Zburătorul, Amor și Psyche*, dragostea dintre un astru și o pământească în felul din *Legenda ciocârliei*), nu mai există, în cadrul larg zeu-pământească, un alt tip mai apropiat de *Luceafărul*.

4. Paralel cu ceea ce am constatat în tipologia situației om-zână, care de la asprimea primitivă s-a înălțat la spiritualizarea din *înger și Demon*, observ că și situația pământească-zeu a evoluat către un tip mai înalt, în cadrul căruia va trebui să așezăm

Luceafărul. De bună seamă, conștiința religioasă mai înaltă a avut o influență și în alcătuirea acestui tip.

Ca un ecou al asprimii primitive, ne apăsă situația – n meșterul *Pururavas și Unaci*: fără milă, zâna

! ebădă se înalță la ceruri, lăsând jos, deznădăjduit.

Pe *Pururavas*. Dar într-o povestire mai recentă, datele dramei apar schimbate, avem o atmosferă mai blândă. *Unaci* se înduioșază și înlesnește lui *Pururavas*

Putința de a se înalța și el în lumea celor nemuritori, pentru a nu mai fi despărțiți. Ca un „pendant” la aceasta, am relevat, în cadrul situației pământească-zeu, în tradiția sanscrită, motivul făcut celebru prin balada lui Goethe: *Der Cott und die Bajadere*, în care, prin probele de iubire și devotament, femeia decăzută e înălțată de zeu până la el.

În tradiții apocrife, ebraice și creștine, avem povești despre îngeri care au păcătuit cu fiice ale oamenilor (29). Din atmosfera acestor tradiții populare a scos Byron misterul său *Cerul și pământul*, pornind de la textul Genezei: „și se întâmplă că fiii lui Dumnezeu

văzură că fiicele oamenilor erau frumoase; și luară dintre ele de femei pe cele alese de ei”.

În misterul lui Byron, pe care de bună seamă

Eminescu l-a cunoscut, cele două înamorate invocă pe iubiții lor cerești să se coboare pe pământ: „Veșnicia e partea ta; nu te poți apropia de mine decât prin iubire... Coboară, primește iubirea pe care o muritoare o are pentru un nemuritor”... îngerii se coboară, dar lumea e în ajunul prăpădului, potopul stă să se dezlănțuie. Arhanghelul Rafael înștiințează pe îngerii înamorați că trebuie să aleagă între eternitatea cu Satan, sau alături de Dumnezeu. „Fugiți!” îi îndeamnă Arhanghelul. Dar îngerii preferă să fie lipsiți de orice putere cerească, decât să se despartă de iubitele lor. Și când potopul se dezlănțuie, îngerii zboară cu ele spre alte tărâmurii, mai libere decât ale pământului care se transformă într-un uriaș mormânt... Vedem cum spiritul lui Byron, răzvrătit împotriva convențiilor, transformă materialul tradițiilor poporane creștine.

Printre formele literare pe care le-a scos la iveală opoziția aceasta: iubire pământească și cerească, mai rămâne de amintit un întreg gen literar, care, în trecut, a avut o deosebită însemnătate și care și azi are unele răsunete în literatura cultă: viețile sfinților. Ele înfățișează luptele biruitoare ale sfântului împotriva tuturor ispitelor până ce el se învrednicește, după moarte, să se înalțe până la directa contemplare a lui Dumnezeu. Se fac semne neîndoielnice pe pământ că el s-a înălțat atât de sus: corpul lui nu putrezește, devine binemirositor și moaștele lui fac minuni.

Cum dintre toate ispitele cea mai puternică este aceea a iubirii, nu odată viețile sfinților zugrăvesc lepădarea de această patimă, renunțarea la fericirea lumească pentru cea îngerească. Un exemplu tipic este *Viața Sfântului Alexe*: chiar în noaptea nunții își părăsește palatul părintesc și pe soția lui, pribegeste apoi în depărtări pentru ca, în sfârșit, să trăiască ani îndelungați ca cerșetor la curtea palatului părintesc, în preajma soției, cara-i poartă un dor nestins.

Dar interesante și bogate în momente sugestive, viețile de sfinți,

având un țel de predică religioasă, nu puteau înfățișa viu lupta dintre cele două tendințe învrăjbite ale sufletului, și de aceea, dacă au adesea orizont poetic, n-au acea vie vibrație a sfâșierilor lăuntrice, care să ia asigurare valoarea și ca operă de poezie.

Dintre toate formele pe care motivul nostru le-a îmbrăcat sub dubla înrâurire folclorică și creștină, de bună seamă cea mai aleasă este cea legată de legenda cavalerului lebedei, poveste paralelă cu aceea a fecioarelor-lebede din basmele noastre. La chemarea unei fiice a pământului, el se coboară din înălțimea Sfântului Graal și ar dori să rămână unit cu ea. S-ar părea că fericirea le zâmbește; dar ea este legată de o cerință: niciodată fiica pământului să nu încerce să afle cine este el și de unde vine. Când ea, muncită de dorința de a-i cunoaște adevărata fire, calcă totuși acest cuvânt, farmecul este rupt și el trebuie să se reîntoarcă în regiunile cerești, de unde s-a coborât. Ajungem astfel la legenda din care a crescut *Lobengrin*, vestita dramă a lui Wagner, care e, alături de *Luceafărul*, cea mai aleasă întrupare a motivului nostru în poezia universală.

În ambele opere, reprezentantul cerului este purtătorul unei înalte valori. Și încercarea cerului și a pământului de a se apropia prin iubire este lovită de tragicul originii diferite.

De altă parte, situația aceasta a vorbit atât de mult literaturilor, moderne de la sfârșitul secolului al

XVIII-lea și din tot cursul celui al XIX-lea până azi, încât a depășit cadrul liricii și al dramei, pătrunzând și în povestiri ample, care au dus la un gen speciei de roman: le *roman d'artiste*. Un astfel de roman de artist este *Hypenon* al lui Hölderlin, de care am vorbit mai înainte. Motivul acesta: situația artistului și a gânditorului în societate, îndeosebi față de iubire, s-a accentuat în literatură odată cu înțelegerea firii excepționale a creatorului. Opoziția dintre felul înalt al poetului, dușman al convenționalului, și felul teluric, mărginit, al vieții, este unul dintre cele mai frecvente motive ale lui E. Hoffmann, povestitorul pe care

Eminescu îl citea cu nesațiu încă de pe băncile liceului din

Cernăuți. Și nu este o întâmplare că întâia mare încercare a lui Eminescu, *Geniu pustiu*, aparține, în multe aspecte, acelui tip de povestire, după cum prima povestire amplă a lui Alecsandri, *Buchetiera din Florența*, aparține tot genului acesta de povestire. Deosebirea situează pe ambii poeți pe linia începuturilor. Iar distanța de la felul tumultuos al omului excepțional din *Geniu pustiu*, până la izolarea aristocratică din *Luceafărul*, măsoară drumul străbătut de poet sub un aspect esențial.

Și dacă acest tip, cu polaritatea înalt-ceresc de o parte, teluric de alta, a avut atâta putere de expansiune în literaturile moderne, încât a căpătat cele mai felurite înfățișări, nu numai în lirică, dar în dramă, în nuvelă și în roman, dacă, de altă parte, atât basmul lui Kunisch cât și numeroase alte mărturii din opera anterioară a lui Eminescu vădesc aceeași polaritate, nu putem urma pe Bogdan-Duică în afirmarea că la temelia *Luceafărului* stă o predominantă influență persană:

„În mitologia perșilor existau spiritele nemuritoare ale firavashilor, care cu voiailor – cum și în *Luceafărul* se zice: «Vrei poate»... – se scoborau pe pământ pentru ca, prin actul de proprie jertfire, să devie aici eroi luptători cu răul. Și firavashii sunt așezați în stele: de acolo din stele vin să lupte cu demonii, să facă dreptate...

Și acum putem face un pas mai departe, putem zice: luminosul și întunecatul, curatul și necuratul, care se află în fondul *Luceafărului*, nu fac același dualism persan ce nu se găsea nici la greci, nici la inzi? Deci, fondul cel mai vast al poemei nu este persan?”

Forma interogativă subliniază aici afirmarea. Observăm întâi că miezul problemei nu este să constați existența unor astfel de duhuri nemuritoare ca ale firavashilor; ființe cerești ca acestea au și inzi; paralel cu zânele-ilebede apar la ei nemuritorii Gandarvi, copiii cerului. Prin relevarea unor astfel de paralele nu ne apropiem de inima poemei, de iubirea dintre ceresc și pământesc, după cum nu ne-am apropiat relevând paralele cu balade sau basme din complexul incestului în legătură cu ființe cerești.

Când literatura modernă este plină de conflictul acesta: luminos

și întunecat, ceresc și pământesc, când în Lohengr/**n**, de pildă, vadem pe erou coborându-se, ca să se lupte cu răul, de ce să cutreierăm atât de departe, la perși, la greci, la lituani și la letoni?

Se impune o normă metodică: de câte ori un aspect al creațiunii lui Eminescu se integrează în viața literaturilor moderne, îndeosebi în romantică, este de prisos să-i mai căutăm izvoare și influențe în literaturile vechi clasice, cu atât mai puțin în tradiții sau în credințe ca ale perșilor despre „firavashi” și celelalte.

Încheind tipologia motivului nostru, amintim cele stabilite. După cum ființa cerească reprezintă elementul feminin sau pe cel bărbătesc, am văzut două principale tipuri ale motivului iubirea dintre ceresc și pământesc.

În primul tip (un bărbat iubește o zână, o zeitate sau chiar un înger) am stabilit patru aspecte: *Arghir și Elena*; *Ondina*; *M/ron și Frumoasa iară corp*;

Înger și demon. Am arătat că toate motivele acestea au fost abordate de Eminescu. Numai ultimul a fost dus până la o formă care i s-a părut vrednică de a fi publicată. În acesta, iubita reprezintă ființa superioară și înamoratul înfățișează teluricul.

Paralel cu ceea ce am văzut la primul, al doilea tip înfățișează și el patru aspecte: *Zburătorul*; *Amor și Psyche*; povestiri despre iubirea dintre un astru și o pământeancă, în care se mai păstrează ceva din asprimea primitivă a conflictului dintre ceresc și pământesc; în sfârșit, tipul *Luceafărului*.

Această frecvență a motivului sub ambele lui aspecte și mai ales faptul că Eminescu s-a oprit anume la cele două tipuri mai spiritualizate, nu arată oare, fără urmă de îndoială, că, în cele mai tipice experiențe ale lui, patima erotică era nedespărțită de idealizare? Lucrul este confirmat nu numai prin aproape totalitatea poeziilor publicate de el, dar și prin toate povestirile beletristica în proză. La lumina acestei totalități, se cuvine să fie lămurită erotica lui.

Cu fragmente detașate din context, poți dovedi orice chiar și predominarea tipului veneric-sexual și „lipsa desăvârșită a oricărei

spiritualități” 30.

Din faptul că, în tipologia mai sus stabilită, până acum am documentat mai multe aspecte aparținând tipului prim: bărbat-zeiță, ar fi o eroare să credem că procesul de idealizare tipic la Eminescu consta în aceea că el se simțea jos și o înălța pe ea tot mai sus. Privind statistic poeziile publicate de el, mai numeroase sunt acelea care o înălța pe ea, decât acelea în care el apare pe un pedestal înalt. Dar aceste figuri de femei idealizate sunt creațiunea lui. Îngenunche în fața propriei icoane. Idealizarea ei nu este oporâră a lui, ci o încercare de a o înălța la el.

Pentru o astfel de femeie creează el acele minunate cadre de natură stilizată. Cât de mult o falsă icoană a eroticii unui poet vițiază întreaga înțelegere se vede din aceea că „tipul sexual” este „atras de o evidentă voluptate ferină către natură” ... Firește, atât de ferină, încât până și „teiul sfânt” devine o corespondență între femeie și natură.

În poezia lirică, natura, accentele, ritmul, îmbinarea cuvintelor, într-un cuvânt totul dă acea vibrație care, mai mult decât orice amănunt, are o limbă proprie. Când Gherea sau dl. Sextil Pușcariu n-o simțeau și căutau să descifreze din absența unor elemente discursive, pentru care erau receptivi, absența idealizării, ei tocmai această muzică intimă, esența lirismului, n-o gustau, după cum n-o gustă nici interpretările mai sus citate, atunci când nu văd din accentul celor mai multe poezii erotice pedestalul înalt pe care își așază Eminescu iubita.

Tot dintr-o parțială receptivitate a elementelor eroticii lui Eminescu vin și două interpretări – de data aceasta direct, ale *Luceafărului*: aceea a domnului Dragnea, tăgăduită de dl. Vianu. Într-un interesant eseu, dl. Dragnea vede în *Luceafărul* un înger. În lucrarea *Poezia lui Eminescu* dl. Vianu vede, dimpotrivă, un demon.

Punând accentul pe prima impresie a Cătălinei:

O, ești frumos cum numa-n vis

Un înger se arata...

dl. Dragnea descifrează din întrupările *Luceafărului* apariții îngerești. Tipul literar și folcloric în care am așezat *Luceafărul*, alături

de viețile de sfinți și de

Lohengrin, ar da greutate părerii domnului Dragnea.

Dar aici este de făcut o precizare. Tipologia nu poate fi un mijloc de a confunda o plăsmuire literară în masa altora înrudite. Lucrul acesta nu-l poate vedea un ggreetător recent care, ocupându-se tocmai de mitumn poezia lui Eminescu, afirmă că n-aș fi deosebit pe zmeul din basm de un simplu zburător și aș fi susținut că de la acesta „trebuie să plecăm pentru înțelegerea poeziei lui Eminescu” 31) ... Dimpotrivă, am stabilit tipologia arătată, pentru a scoate la iveală un aspect esențial al lui Eminescu, individualirând plăsmuirea dominantă în cadrul familiei de motive.

Cu toată desfacerea finală de cele lumești, nu pot identifica Luceafărul nici cu un sfânt, nici cu un înger, pentru că desfășurarea artistică a poemei vădește în ființa lui, alături de o înaltă idealizare, coexistența patimii „fără saț și plină de-ntunerec”.

Dar tocmai această coexistență mă împiedică să văd numai cealaltă lăture, cea demonică. Pe cât este de nesățioasă patima, pe atât este de inalienabil felul înalt. Dorința lui de a transforma pe Cătălina într-o stea nu este, cum afirmă dl. Vianu, o trăsătură demonică, ci un mijloc de expresivitate menită să pună în lumină tocmai felul lui idealizant. Iar faptul că, în prima întrupare, Cătălina îl compară cu un înger și într-a doua cu un demon, nu înseamnă că prima impresie falsă este corectată de cea de a doua, în care se manifestă adevărata natură demonică a Luceafărului. Trecerea de la comparația cu îngerul va aceea cu demonul este un mijloc de expresivitate stilistică menită să vădească sporul de patimă, care caracterizează cea de a doua întrupare. Dovadă că firea lui idealistă rămâne tot atât de înaltă este chiar perspectiva pe care o deschide el iubitei:

— O vin, în părul tău bălai

S-anin cununi de stele.

Pe-a mele ceruri să răasai

Mal mândră decât ele.

De la Maiorescu și Gherea până la amintitele lucrări recente,

eroarea fundamentală a tuturor celor care s-au ocupat cu esența eroticii lui Eminescu stă în aceea că au separat ceea ce atât în ființa cât și în creațiunea lui era nedespărțit: cea mai caracteristică experiență erotică a lui Eminescu era tocmai această îmbinare de patimă și de idealizare.

Urmărind mai departe procesul de creațiune a

Luceafărului, vom avea la tot pasul o confirmare a celor arătate.

L

IX

ELEMENTE POPORANE ȘI MODIFICĂRI CULTE

ÎN BASMUL-IZVOR

După ce am pus în lumină familia de motive în cadrul cărora se așază, în chip firesc – motivul esențial al basmului de la care a purces Eminescu, avem elementele ca să-l definim, scoțând la iveală diferența lui specifică.

În basmul lui Kunisch, dacă avem iubirea nefericită a unei puteri supranaturale împielită într-un monstru, ca în tipul *Amor-Psyche*, nefericirea nu vine de la călcarea unei opreliști, ci de la altceva.

mai adânc sădit în suflete: din nepotrivirea celor doi, din însăși structura sufletească eterogenă, reprezentată prin zmeu. Atât prin forma primă de animal a înamoratului, cât și prin metamorfoza lui, el se apropie de tipul *Amor și Psyche*; de altă parte, accentuând felul nemuritor al zmeului, basmul se apropie de cel de al patrulea tip, ultimul de cară ne-am ocupat.

Definind astfel partea a doua a basmului nostru, putem să-l lămurim mai de aproape, privindu-i momentele alcătuitoare, pentru a descifra dacă, în afară de ceea ce este poporan, mai avem și un adaos cult al culegătorului.

În partea întâi om relevat momente de povesti-e cultă; ele sporesc în partea a doua. E necesar să ne înțelegem cu privire la momentele alcătuitoare, mai întâi pentru că, dacă în izvorul Kunisch vom întâlni unele note comune cu *Luceafărul*, nu va mai < / nevoie să le căutăm proveniența aiurea.

O fată de împărat, stând la fereastră, e zărită de un zmeu. Iată un moment atât de frecvent în basme și atât de firesc în desfășurarea povestirii, încât nu simt nevoia de a aminti, cum face Bogdan-Duică, după o vorbă a lui N. Pătrașcu, că „pe Veronica ar fi văzut-o întâi la o fereastră, oa-n *Luceafărul*”. Nici apropierea pe care, într-un alt capitol, o face Bogdan-Duică cu un personaj din povestirile lui Hoffmann, „care îndrăgește un chip de ceară, ce stă într-o fereastră”, nu poate fi primită.

Dacă ar fi să înregistrăm ca izvoare, paralele sau elemente de geneză, câte romane, nuvele și simple povestiri pleacă de la situația aceasta, ar însemna să amintim sute și mii de alte izvoars. În cazul nostru, e de ajuns să constatăm că Eminescu a găsit momentul în chiar izvorul poporan de la care a plecat și pe care l-a folosit, potrivit-l cu desfășurarea situației.

Despre basmul lui Kunisch, Bogdan-Duică spune că, probabil, a fost prelucrat, dar nu precizează modificările. De altă parte, N. Iorga nu crede că în

basmul lui Kunisch să fie o prefacere intenționată a lui. Dar pentru toată înțelegerea procesului de creațiune a *Luceafărului* e nevoie să avem aici **q** părere sigură și documentată. Avem la îndemână mijloace îndestulătoare, ca să deosebim ce este substrat poporan de ce este modificare cultă. Și e nevoie de această operație pentru că numai ea ne va îngădui să punem clar în lumină intenția artistică personală a lui Kunisch și să arătăm în ce măsură a izbutit s-o realizeze. Înțelegând exact spiritul izvorului, ne vom lămuri de ce basmul a vorbit atât de mult lui Eminescu.

Am văzut în prima parte a basmului un prim as-Pect de infiltrare cultă. Ca zmeul să vadă pe fată anume după ce ea stătuse zăvorâtă un an în palatul minunat când ea, dornică de viața largă a firii, se à la într-o dispoziție anume pregătită să respingă perspectivele de viață strălucită dar nefirească, pe care i le oferă zmeul – aici este un aspect de iscusință cultă.

Metamorfoza zmeului înamorat nu este străină de spiritul basmelor; dar precizarea că, el preschimbat în vânt, „adie pe fața și

umerii frumoasei fete” și astfel se îndrăgostește de ea, este un rafinament care trece de sfera gustului poporan. Celelalte prefaceri, în tânăr, ploaie și curcubeu, n-au nimic surprinzător, ca metamorfoze, într-un basm poporan. Dar când fata de împărat se gândește să încerce puterea iubirii zmeului, cerându-i: „să te lepezi de toată puterea și nemurirea ta” și mai ales când zmeul răspunde: „mâine voi zbura la Scaunul Domnului și-i voi duce înapoi nemurirea și puterea, pe care mi

le-a dăruit, și-l voi ruga să mă preschimbe într-un om slab și muritor, ca tu să fii a mea”, nu numai că avem motive pe care nu le întâlnim în basme, dar ele sunt străine spiritului poporan. Obişnuit, zmeul nu este o ființă contemplativă, cum apare în aceste pasaje, nu veghează toată noaptea sub forma de stea sau de curcubeu, ca să-și privească iubita.

Și apoi, oricât de larg ar mânuși fantasticul, omul din popor cu greu ar vorbi de un curcubeu ce se ivește noaptea.

Rugăciunea pe care zmeul o adresează lui Dumnezeu: „Doamne, îmi aduc înapoi toată strălucirea și puterea ce mi-ai dăruit. Iubesc o copilă a pământului; de aceea îngăduie-mi, o, Doamne, să fiu vremelnic și slab ca ea”, apoi cuvintele Ziditorului:

„Iubirea oamenilor este o stea căzătoare; vine din cer, mersul ei este luminos, dar se stinge, cum atinge pământul”, sunt, de bună seamă, accente, contraste și imagini, care vădesc concepția cultă, pe care

Kunisch încearcă s-o dea basmului românesc. Subliniez îndeosebi cuvintele: „iubesc o copilă a pământului”... Mijloc prin care Dumnezeu vindecă pe zmeu de pornirea de a-și jertfi nemurirea, sfatul:

„Privește jos!”, are și el ceva meșteșugit. Când zmeul vede pe cei doi înamorați fugind varsă o lacrimă, care nu numai că devine mărgăritar, dar este și

Întâia de la începutul veșniciei”, ceea ce iarăși trădează orizont cult

Toate părțile acestea vădesc și din alt punct de vedere atmosfera străină spiritului poporan; obișnuit, zmeul este, în concepția omului din popor, o ființă.

— Dacă nu potrivnică, în orice caz depărtată de Dumnezeu. Un zmeu în intimitatea Ziditorului, un zmeu care să se înalțe la cer și să vorbească în felul arătat, iese din cadrul basmelor poporane, are o coloratură de idealizare. Când, în basme, zmeul iubește, mijlocul prin care vrea să câștige iubita e furtul sau violența – în felul Zburătorului. Întrupare a instinctelor telurice, vindicativ și înverșunat, astfel apare zmeul în basme. E clar că, sub pana lui Kunisch, figura zmeului înfățișează vii trăsături de idealizare

Tomantică.

Finalul aduce și el unele aspecte neobișnuite.

Deși zmeul, după ce a vărsat prima lui lacrimă, face un gest mai potrivit cu firea lui, se răzbună, totuși în gestul acesta sunt momente de rafinament. Brățara aruncată în copac, pentru ca zmeul să poată uide fata pe când iubitul se urcă să-i aducă brățara, ne surprinde îndeosebi prin acest rafinament;

zmeul nu vrea ca iubiții să moară unul în brațele altuia și de aceea îi desparte, înainte de a sa răzbuna.

În sfârșit, finalul este cu totul căutat, pentru efect.

După ce zace trei zile, feciorul de împărat pornește

„Spre împărăția lui; pe drum însă trece prin Valea

Amintirii și ascultă cântecele prin care păsărelele preamăresc pe frumoasa fată de împărat: le ascultă

Până ce moare. Eroul se stinge de dor ca un romantic, suferind de taed/um vitae și stăpânit de amintirea iubitei moarte. E aici un acord căutat, care vrea să îmbine vis, dor și moarte într-o totalizare.

Pe care numai cineva obișnuit cu unele finaluri de

„Teratură cultă le putea da. Spiritul poporan e mai optimist, nu iubește încheierile prea sumbre; obișnuit, finalurile mărturiilor poporane sunt o împăcare „înseamnă o biruință a ordinii morale. Numai când iubita s-a făcut vinovată de necredință, atunci gustul

poporan cere să fie aspru pedepsită. BasmuF lui

Kunisch se caracterizează și prin această încheiere sumbră: eroii toți sunt profund nenorociți.

Pe temeiul celor stabilite, răm. Înem deplin încredințați că Eminescu a găsit în basmul lui Kunisch ocontaminare a doua motive: în partea întâi, un fecior de împărat, înamorat din auzite, liberează pe o fată de împărat; în partea a doua, o puternică făptură supranaturală, un zmeu, se îndrăgostește da aceeași fată, rărmâne dezamăgit și se răzbună. Prezente în prima parte a basmului, filoanele culte sporesc în partea a doua, dându-i o fizionomie proprie...

Dar călătorul german a mai dat, în aceeași carte „un alt basm menit să ne dezvăluie mai clar mentalitatea culegătorului. Este basmul D/e Jungfrau ohne

Korper, versificat de Eminescu în *Miron și Frumoasa fără corp*.

Aici atitudinea lui Kunisch față de basmul poporan iese la iveală cu toată claritatea. Nu numai în unele motive, dar și în concepția totală, basmul poartă întipărirea unei povestiri culte țesute din elementele poporane. Miezul e de-a dreptul alegoricfilozofic.

Faptul că în ambele basme publicate de Kunisch găsim cele două aspecte ale motivului iubirii între suprapământesc și pământesc dă greutate părerii că el a cules nu la întâmplare, ci s-a interesat, în chip conștient, anume de aceste motive.

Aceasta se vede nu numai din cele două basme, dar și din alte mărturii întrețesute în volum 32).

Cunoaște basmul Zburătorului – poate prin C.

Bolliac – și îl împletește în povestea cu caracter local, *Anuța*, o dragoste între un apusean și o țigancă

Pentru problema pe care o urmărim e interesant să notăm ce spune despre zburător, motiv înrudit, după cum am văzut, cu acela din care a răsărit

Luceafărul: „Zburătorul este un strigoi cu înfățișarea de tânăr frumos. El se arată adesea fetelor când sunt

singure în amurgul întunecat al serii, îndeosebi acelor care

sunt logodite sau ies din vârsta copilăriei.

El se arată numai în trecere, dar fecioara care l-a văzut trebuie să se gândească la al, până noaptea.

Și când totul doarme, atunci el apare din nou, coborându-se la cea care doarme. Nimic nu arată prezența lui, dar fecioara știe că el este la ea și, în dulce beție, ea zace pe jumătate fără conștiință, până ce el dispare dimineața”.

Cum am spus, este aici o altă formă, cea mai simplă, a iubirii dintre ceresc și pământesc, ceea ce întărește părerea că Kunisch s-a interesat anume

de acest motiv, de felurile lui aspecte la noi. Și e de remarcă că, în formularea de mai sus, credința aceasta poporană apare, mai clar că în alte mărturii, cu caracterul ei primitiv de vis erotic.

O altă dovadă că motivul iubirii pământești și al celei cerești interesa îndeosebi pe Kunisch, o văd în următoarea observație, pe care o socotește deosebit de prețioasă, deoarece o dă în scurta notiță premergătoare basmelor: „credința poporană a valahilor populează cer, apă și pământ cu *ființe suprapământești*. În aer plutesc frumoasele, zânele încântătoare, care, privind tinerii frumoși, se înflăcărează de iubire pământească”.

Toate faptele amintite ne arată un diletant care, interesându-se de literatura și credințele noastre poporane, caută îndeosebi material în legătură cu motivul arătat. Cele trei aspecte principale ale iubirii dintre ceresc și pământesc – iată la ce se reduce, de fapt, materialul literar-folcloric dat de el. Și

«aceasta arată, fără îndoială, o alegere conștientă.

Putem întrevedea atmosfera literară din care a purces anume acest îndemn: *era* tocmai vremea când.

prin interesul și discuțiile stârnite de primele drame ale lui Wagner – *Der fliegende Holländer*, reprezentat întâi în 1843, *Tannhäuser*, în 1845 și *Lonengr/n*”.

În 1851 –, motivele iubirii nefericite dintre ceresc și:

pământesc căpătau o viață nouă și deșteptau o vie luare-aminte.

Kunisch se interesa mult de muzică, *avea* școală și pricepere muzicală. Auzind un cântec poporan vechi, îl caracterizează nu impresionist, ci cu tehnică muzicală; într-un pasaj, ca să-și tălmăcească o gândire, se servește de o comparație din domeniul muzicii și adaugă; „dacă mi-e îngăduit seamă servesc de o imagine din limba aceea care începe acolo unde limba cuvintelor încetează” – ideecare poartă întipărirea concepției wagneriene.

Privind acum basmul lui Kunisch în total, ca valoare, el se înfățișează ca o alcătuire hibridă. Intenția lui a fost să accentueze, în partea a doua, nefericirea iubirii înalte și nepotrivite a zmeului pe

un fond de concepție filosofică. Dar basmul n-arenici simplitatea naivă a spiritului poporan, nicio hotărâtă stilizare personală, necum o concepție care să însuflețească întregul și să-i dea orizont limpede.

Purtat de amintitele năzuințe de literatură cultă, basmul, ursit să fie punctul de plecare al capodoperei lui Eminescu, împletește stângaci motivul cult al renunțării la nemurire cu datele povestirii poporane.

Între felul înalt, gata de jertfă al zmeului pe care, ca pe un Moise al lui Alfred de Vigny, îl apasă povara nemuririi, și între firea lui îndătinată, vicleană și răzbunătoare, *așa* cum apare în final, este o vădită nepotrivire: depărtarea dintre faza primitivă și felul înalt cărturăresc.

De altă parte, fata de împărat nu iubește și nu poate iubi pe zmeu; nepotrivirea dintre ei este lipsită de încordare. Când ea îi cere să-și schimbe firea, oface nu pentru că ar dori-o, ci numai *ca* să-l în

<erce și să scape de el, cerându-i un lucru ireali
2 abil.

Dar, hibrid *așa* cum este basmul, noi datorăm mult lui Kunisch. Dacă el n-ar fi căutat să înscrie aici motivul acesta: firea nemuritoare care vrea să-și lepede nemurirea pentru iubirea de pe pământ, întâmplătoarea lectură n-ar fi deșteptat largul răsunet

ol lui Eminescu. E drept că, după cum am văzut într-unele balade și basme, răspândite îndeosebi la bulgari, Soarele înamorat de o

fată spune că nu va mai lumina lumea dacă nu va *avea* de soție pe fata aceea; dar momentul este departe de acela a\ basmului nostru. Rărrvâne stabilit că cererea de a-și jertfi nemurirea pentru iubire nu apare în basma:

Kunisch este acela care a introdus aici acest motiv.

Și, ca o confirmare a celor ce am arătat mai înainte cu privire la atmosfera literară în care a crescut interesul culegătorului anume pentru familia de motive ceresc-pământesc, constatăm că gândul acesta de a-și jertfi nemurirea pentru iubirea pământească *a* fost mult frământat în discuțiile stârnita de *Lohengrin*, în care am văzut un motiv aparținând, nu vag familiei de motive, ci însuși tipului unde am rubricat

Luceafărul. Într-adevăr, una din cele mai mari scăderi, pe care critica de atunci le găsea în *Lohengrin*, era faptul că el vădea o fire rece, puțin umană. Durerea despărțirii tragice de Elza nu ieșea viu la iveală, pentru că eroul nu făcea nicio efortare de a rămâne pe pământ alături de iubita lui. Atât de mult să accentuase critica aceasta, încât însuși Wagner fusese înclinat să-și modifice, în sensul arătat, plăsmuirea lui. *Eine Mitteilung an meine Freunde*, el mărturisește că, dus de curentul acesta al criticii, s-a gândit serios la un moment să dea alt final: desfăcându-se de „firea lui înaltă”, lui Lohengrin îi era îngăduit să

Ț-amână mai departe pe pământ, alături de Elza. Este însuși motivul renunțării la nemurire, care apare lărouit în cea mai însemnată dintre modificările introduse de Kunisch.

L

Toate acestea cereau să fie lămurite, ca să înțelegem exact ce anume s-a petrecut în Eminescu atunci când a avut fericita mișcare inițială care avea să devină treptat icoana Luceafărului. Ne amintim de nota lui cu privire la izvor: „Germanul K. povestește legenda Lucsafărului. Aceasta e povestea.

Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă gemul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit”.

Întrebarea este: în basm era conținută în germen această alegorie? Bogdan-Duică e categoric:

„Al a citit povestea, care nici nu visează despre o astfel de alegorie”; dar tot el, într-un capitol următor, scrie: „Ideea din basmul lui Kunisch îi aprinsearăși mintea”.

Privind acum întrebarea la lumina celor stabilitemai înainte, ne încredințăm că termenii fundamentali ai alegoriei fusese introduși chiar de Kunisch în basm și prin aceasta se definește însăși individualitatea lui în cadrul tipurilor și motivelor folclorice asemănătoare. Ca și geniul de care vorbește Eminescu, zmeul este nemuritor și nu e capabil de a fericii pe iubita lui, nici de a fi fericit. Dovada evidentă că dintru început Eminescu a văzut această alegorie în Kunisch este în a doua notă: „Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric”.

Din această mărturisire se vede că Eminescu a simțit chiar de la început la Kunisch ideea care i-a aprins fantezia. Iar când adaugă că a dat basmului acest înțeles alegoric înseamnă că s-a oprit la el și l-a pus în deplină lumină. Cât privește termenul de înțeles alegoric, deci analitic, el nu-i prea fericit „este un lapsus al lui Eminescu.

În Kunisch, da, mijeia o alegorie; Eminescu se înalță însă la un simbol cu larg orizont.

Faptul că dintru început Eminescu a văzut la Kunisch alegoria geniului nemuritor, dar incapabil, ca și zmeul din poveste, de a fericii și de a fi fericit, este departe de a însemna pentru poetul nostru o scădere a originalității. Am văzut ce neîntocmit e basmul. Apropiind poema de izvorul ei, departe de a scădea, admirația pentru originalitatea fanteziei și adâncimea creatoare a poetului crește.

Trebuie totuși să recunoaștem că fără motivul înamoratului nemuritor, care ar vrea să se lepede de nemurierea lui ca să poată gusta fericirea iubirii pe pământ, fără urcarea zmeului la Dumnezeu și întrevorbirea în care Ziditorul arată pe iubită în brațele tânărului-i, tot atâtea elemente introduse conștient de călătorul german în basm,

Luceafărul nu s-ar fi născut sub forma pe care o admirăm.

Pe de altă parte, lipsit atât de însușirile naive ale mărturiilor poporane, cât și de o concepție organică, basmul hibrid al lui Kunisch ar fi rămas, de bună seamă, pierdut pentru totdeauna și pentru folclor și pentru literatura germană, ca și pentru cea română, dacă întâmplarea sau ceva mai presus de întâmplare

— Însușirea geniului de-a găsi la timp potrivit elementele potrivite – nu-l destina să dea materialul cu care s-a înfrățit mai întâi concepția menită să devină nu numai capodopera lui Eminescu, dar și cea mai aleasă plăsmuire a motivului acesta în poezia universală.

Avem acum o temelie sigură, de unde putem urmări treptat dezvoltarea acestei creațiuni. A lămuri astfel mai departe întregul proces creator, sub toate aspectele și în toate izvoarele principale, înseamnă a dezlega problema cea mai însemnată și cea mai bogată în urmări din întreg cuprinsul literaturii naționale cults, privită sub aspectul creativității.

ANTICIPĂRI MODELATOARE ÎN PRIMA

VERSIFICARE A BASMULUI

După ce am lămurit astfel, din toate punctele de vedere, izvorul de la care a plecat Eminescu, să învederăm acum în ce fel s-a făcut prima înfrățire dintre sufletul poetului și materialul basmului³³.

Scopul pe care-l urmărim acum nu este să vedem în chip mecanic ce a luat el de la basm și ceea ce i-a adăugat în forma aceasta incipientă. Urmărim ceva mai mult: tehnica imitației și, paralel cu aceasta, plusul de suflet pe care, încă de la început.

I-a adăugat materialului. Avem rareori prilejul de a fixa primul proces de înfrățire a unui material dat în sufletul unui adevărat poet; cu atât mai mult ser cuvine să-l urmărim aici.

Pentru aceasta, voi înfățișa mai întâi cuprinsul basmului versificat; voi compara apoi părțile lui alcătuitoare cu elementele corespunzătoare ale izvorului; în sfârșit voi preciza ce părți au intrat în umbră și ce părți au fost puse în lumină, arătând nu numai motivele sub forma lor schematică, dar însuși spiritul de care este străbătut

aspectul lui formal.

Totodată, voi face și apropierile cuvenite între basmul versificat și poemă, pentru că forma definitivă este aceea care dă un înțeles deplin întregului proces creator.

În prima formă, Eminescu a ales versul iambic endecasilab și strofa alcătuită după schema: *ab ab ab ce*. Este strofa care, de la Renaștere, a fost adesea purtătoare tipică a marilor plăsmuiri epice. În ea sunt scrise, de pildă, epopeile *Orfando Furioso*»

a lui Ariosto și *Cerusalem liberata* a lui Torquato

Tasso. Chiar forma aceasta arată că Eminescu a urmărit, la început, să dea un basm versificat, în care materialul epic era, ca și în izvor, elementul predominant, lată acum descrierea basmului versificat.

Ne va servi ca element de comparație, ca să putem urmări procesul creator.

Un împărat avea o fată atât de frumoasă, în GÂT, socotind că niciun muritor n-ar fi vrednic s-o privească măcar și dorind să-i tăinuiască frumusețea, *așa* ca nimeni, afară de el, să nu se împărtășească din bucuria de a o vedea, îi clădi, într-o depărtată vale, necercetată de pas omenesc, împresurată de munți stâncoși, un rai de castel, păzit de un balaur, un castel îndestulat cu toate bunătățile și strălucirile, dar ferit da orice atingere dinafară, de orice zvon al firii chiar, *așa* încât:

Nicio rază a lunii să n-o bată!

Zăvorâtă acolo, fata de împărat s-a simțit mulțumită câtva timp de tovărășia soațelor ei / Dar când frumusețea ei a început să vădească o tot mai vie abundență de viață, iar felul feminin, deși neprovocat de nimic, a început să iasă la iveală în zâmbirea ei caldă, în privirile ei, care acum erau „tinere și hoațe”, atunci a început fata de împărat să simtă ce apăsătoare era viața zăvorâtă.

Cu toată strașnica tăinuire a fetei, auzi de frumusețea ei Florin, feciorul de împărat. Stăpânit de dorul de a o vedea, părăsește părinți și împărăție, cere pe rând sfat și ajutor Sfintelor Miercuri, Vineri și

Duminică. În cele din urmă, izbutește să treacă netulburat prin „Valea Amintirii”, apoi prin „Valea

Desperării”, și, după ce ucide în luptă grea balaurul de pază, iată-l acum în preajma palatului tăinuit.

Acolo tânjea acum frumoasa fată și, în strălucirea reca care o înconjură, lipsită de soare, de aer, de viață, se ofilea. Văzând-o slujitorii puși de pază că începe a se stinge, trecură peste porunca împăra

— tului, deschiseră larg ferestrele și astfel soarele și firea desprimăvărată înviorează pe fecioară, care devine mai rumenă, mai fermecătoare ca înainte.

Până aici, în această parte introductivă, care cuprinde 165 de versuri, nimic care să amintească *Luceafărul*.

Dar de aici înainte se Țes asemănările.

Cum fata sta odată la fereastră, un zmeu, în care vom recunoaște îndată felul Luceafărului, o zări, și atât fu de ajuns ca în „Copilul Sfintei Mări” să se deștepte iubirea; de dorul ei se prefăce în stea, iar steaua în „tânăr luminos”, în al cărui grai pre

— Domină accente ca acestea:

...În nemurirea mea, de-aș fi iubit – Iubit de tine, te-aș purta, o floare, în dulci grădini, aproape lângă soare.

...Pân’ ce să mingii inima-mi amară.

Culca-mi-aș capul la al tău picior

Și te-aș privi etern ca pe o steaua...

Dar cuvintele acestea ne sună ca ceva cunoscut.

— Aduc cu ale Luceafărului. După cum el îi vorbește

Cătălinei de palate de mărgean și de cununi de stele, astfel aici zmeul vorbește unei fiice a pământului, însetată de viață, cuvinte care-i deschid perspective asemănătoare. De aceea și răspunsul fetei de împărat aduce cu al Cătălinei:

O, geniu mândru, tu nu ești de mine.

...Frumos ești, dar a ta nemurire

Ființei trecătoare e pieire.

Iar când zmeul, preschimbat iarăși în stea, după o contemplare

din depărtări, se întrupează din nou, chip de tânăr îndurerat, „mort frumos cu ochii vii”, pentru a spune:

O, vin cu mine, scumpă-n fundul mării

Și în palate splendizi de cristal.

Ți-i închina viața ta visării.

Vei fi Oceanului monarhul pal...

răspunsul fetei la această îmbiere e și mai lămurit's ea își dă bine seama de nepotrivirea dintre ei și-ii arată singura cale pe care ar putea să se apropie de el:

O, geniul meu, mi-e frig l-a ta privire

Eu palpit de viață – tu ești mort.

Nu... om să fii, om trecător ca mine.

Cu slăbiciunea sufletului nost

Să-ți înțeleg tot sufletul din tine...

De mă iubești, să fii de sama mea.

Fă-mi dar de nuntă nemurirea ta.

Față de acest îndemn, iubirea zmeului îl mână să ceară lui Dumnezeu să-i dezlege de propria lui fire și să-l preschimbe în om muritor. Dar, după cum, pe când Luceafărul străbătea nemărginirea pentru a cere de la Ziditor să-l dezlege de nemurire, tocmai atunci prinde a se apropia pajul de Cătăplina, tot astfel acum, când zmeul zboară la cer, se ivește în preajma castelului tănuț Florin, cel înamorat din auzite de fata de împărat.

Cum sta ea la fereastră, sorbind fericirea unei clare dimineți de primăvară, o zărește Florin, aruncă pe fereastră, potrivit sfatului primit, floarea Sfintei

Vineri, apoi își spune iubirea, suferințele îndurate, și o roagă să vină cu el. Înduioșată, cucerită, fata ar veni bucuros, dar lăcrimează, arătând zidurile peste care nu poate să treacă. Atunci el dă drumul pasării primite de la Sf. Duminică. Pasărea își întinse aripile ca o punte pe care trecu frumoasa fată la

Florin și amândoi zburară.

În vremea aceasta, zmeul ajunge la tronul Celui

Preaputernic – „al cărui gând e lumea” –, îngenunche și mărturisindu-și chinul, se roagă să-i fie îngăduit ca, în schimbul iubirii omenești, să fie izbăvit de darul nemuririi. Atotștiutorul îi arată, ca în *Luceafărul*, zadarnica fericire de-o clipă pe pământ, toată micimea vieții omenești față de veșnica viață ursită zmeului și, pentru a-l lecui de zbucium, îl în

Doamnă să-și mai coboare odată privirile spre pământ, pentru a vedea cum e iubirea oamenilor. În depărtare, zărește atunci zmeul pe frumoasa fată zburând fericită alături de Florin. În gândul zmeului se deșteaptă icoana fericirii visate, îi pică lacrimi, ca după un vis scump, ce s-a spulberat, apoi:

Fiți fericiți cu glasul stins a spus – Atât de fericiți, cât viața toată
Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată.

Cu aceste cuvinte ale zmeului se termină poema.

Sfârșitul este deci și el asemănător cu acela din

Luceafărul: ambele poeme se încheie printr-un gând în legătură cu nemurirea.

Apropierile acestea fiind definitiv stabilite, avem aici al doilea punct fix în descifrarea procesului creator.

Două perspective ni se deschid de aici: una către izvor, cealaltă către capodoperă.

Mai întâi, legăturile cu izvorul. În basmul lui Kunisch, am învedereat contaminarea a doua motive:

motivul îndrăgostitului care liberează pe o fată de împărat și motivul iubirii nefericite a unei ființe supranaturale.

În prima versificare a basmului Eminescu păstrează contaminarea acestor două motive, firește cu unele modificări caracteristice. Cele mai însemnate sunt într-al doilea motiv.

Aceasta indică centrul de cristalizare către care tindea poema. Dacă privești schematic scara motivelor la Kunisch și Eminescu, deosebiri nu sunt numeroase. Dacă însă privești dezvoltarea și stilizarea dată temelor alcătuitoare, deosebiri sunt mai însemnate decât s-ar părea. Și tocmai astfel de cazuri de o strânsă dependență de

izvor sunt potrivite pentru ca, prin modificările introduse, să definim tehnica și vibrațiunea personală a unui poet.

Eroul în basmul lui Kunisch era feciorul de împărat. El apare și în final. Și cu moartea lui se încheie povestea. Față de faptele feciorului de împărat, amănuntele privitoare la zmeu sunt reduse. Dar în basmul versificat de Eminescu momentele în legătură cu zmeul sporesc, căpătând o dezvoltare care cere chiar o strofă mai mult decât acelea în care este vorba de feciorul de împărat.

Basmul versificat este alcătuit din șaizeci și una de strofe.

Lăsând la o parte șase strofe introductive și alte șase strofe care fac tranzițiile dintre deosebitele momente, din restul de patruzeci și nouă, douăzeci și cinci cuprind amănunte în legătură cu zmeul (strofele 26 – 39 și 51 – 61) și douăzeci și patru în legătură cu Florin (strofele 7 – 21 și 42 – 50). Departe de a avea strânsa arhitectonică a Luceafăru/u/, legătura dintre părți este dezlănțată. Începuturile unor teme au introduceri de laborioasă înjghebare epică. Astfel, după ce zmeul se hotărăște să se urce la cer, urmează două strofe de descriere a primăverii, un fel de început de capitol, pregătind cadrul pentru apariția lui Florin. De altă parte, încheierile unor părți, așa zice „capitole”, dau impresia de episoade cu „va urma”, ca în povestiri fantastice da duzină.

Relevez aici numai câteva momente de stilizare, rămânând ca în amănuntele primei forme versificate să intru atunci când voi învedera drumul străbătut până la cristalizarea definitivă.

Firește, tonul epic predomină. Dar adesea se strecoară și accente lirice, bunăoară în evocarea vremurilor de aur, a frumuseții fetei, a lui Florin, sau atunci când zăbovirea în Vădea Aducerii Aminte capătă aspecte idilice.

De altminteri, treptat tonul liric se strecoară și, în cele din urmă, biruie. Chiar și în descrieri, ca de pildă într-aceea a strălucirilor din palatul tănuit.

Lăsând la o parte numeroasele fiorituri și încercări de actualizare a unor sentimente, dintre motivele care nu erau la Kunisch

dar apar de la început la Emi

Tiescu, relevez două, pentru că ele au determinat într-o mare măsură soarta poemei.

În zugrăvirea felului cum petrecea fata în castelul tăinuit se strecoară, în contrast cu felul convenționalretoric al descrierii frumuseții dintr-o srofă anterioară, următoarele note:

A ei priviri sunt tinere și hoațe.

Zâmbirea-i caldă buza stă s-o coacă.

O anticipare din ceea ce avea să fie tipul uman reprezentat mai târziu prin Cătălin apare aici chiar în momentul când ea începe să fie înfățișată direct.

Și imediat după strofa aceasta, a șasea, când se amintește pentru prima dată de Florin, iată cea dintâi trăsătură în legătură cu el:

Dar de a ei frumusețe fără seamăn

Auzi feciorul de-mpărat Florin.

Norocul lui cu-al ei îi pare geamăn...

Deși, în tot contextul basmului versificat de Eminescu, Florin apare ca o figură idealizată, în contrast cu ceea ce va fi înamoratul norocos de mai târziu, pajul Cătălin, totuși, sub pana lui Eminescu, cea dintâi trăsătură în legătură cu Florin este aceea a *norocului*. Cuvântul acesta noroc are la Eminescu înțelesuri speciale. Când vom *avea* în întregime dicționarul lui

Eminescu, așa cum îl concep și-l propun într-un capitol viitor, vom putea să documentăm complet că noroc în concepția celui care tăgăduia fericirea pe pământ este adeseori identic cu o vremelnică stare de fericire, către care suntem purtați de împrejurări.

Sub pana lui nu apare des cuvântul *fericire*. Instabilitatea ei pământească este redată prin noroc. Granița dintre noroc și mărginire omenească într-unele cazuri se șterge aproape și cuvântul capătă, dacă nu un răspicat înțeles peiorativ, în orice caz ceva ca o amărăciune și chiar ca o diminuare a celui la care

— Se referă. Nu numai în *Luceafărul* se vădește această opoziție între noroc și ceva mai înalt, dar și într-alte poezii, lată, de pildă,

răspicata opoziție din poezia.

Dintre sute de catarge:

De-i goni fie norocul.

Fie idealurile.

Te urmează în tot locul

Vânturile, valurile...

Fapt este că, în forma ultimă a *Luceafărului*, la;

sfârșitul primei fraze pronunțate de Cătălin, accentul:

stă pe cuvântul acesta:

— Ei, Cătălin, acu-i acu

Ca să-ți încerci norocul.

Iar în finalul poemei opoziția aceasta între noroc și ceva mai înalt «intră ca element esențial al ultimului acord.

Față de această situație, să fie o întâmplare faptul că, în chiar forma primă, cu tot idealismul înamoratului fericit Florin, cel dintâi cuvânt dat după pronunțarea numelui este chiar acesta: *norocul*? Dacă acest cuvânt redă pentru Eminescu nuanțele mai sus amintite, apariția lui imediat după numele lui Florin este o anticipație, arată în ce direcție trebuia să se modeleze tot materialul basmului și îndeosebi acela în legătură cu Florin, pentru ca din erou acesta să devie simpla întrupare a norocului pământesc.

Astfel, încă de la început prinde să se organizeze materialul potrivit categoriei primordiale: conflictul ceresc-pământesc, sădit în însăși inima creativității eminesciene.

XI

DIN LABORATORUL EMINESCIAN

Față de scăderile literaturii de azi, adâncirea în laboratorul eminescian este o necesitate, nu numai ca o reacțiune împotriva scriitorilor mercantilați, dar și pentru întemeierea unei alte critici.

După ce am stabilit aspectele mai relevante în legătura cu motivul înamoratului fericit, feciorul de împărat Florin, cel menit să devie pajul Cătălin, amintesc trăsăturile prin care figura zmeului – prima întruchipare de unde a crescut simbolul *Luceafărul* – se

diferențiază la Eminescu față de ceea ce găsisese în izvor. Am relevat că de unde în basmul lui Kunisch notele referitoare la zmeu sunt mult mai reduse decât cele referitoare la Florin, în basmul versificat de Eminescu amănunțele despre zmeu capătă amploare, așa încât covârșesc pe cele despre Florin. Chiar aceasta arată că anume de dragul acestui motiv a versificat

Eminescu, la început, basmul. Se cuvine să ne oprim la elementele de diferențiere ale acestei prime forme pentru că îndeosebi ea ne va lumina și faza incipientă a concepției și, în legătură cu ea, problemele de stilizare.

În ce privește miezul motivului, alegoria ceresc-pământesc, Bogdan-Duică afirmă: „... alegoria este abia indicată, dacă va fi fost conștientă, stare de care eu mă îndoiesc”. Ocupându-mă mai înainte de ceea ce este adaos cult în basmul lui Kunisch, am arătat că în chip conștient scriitorul german a introdus elemente culte menite să pună în lumină antiteza ceresc

pământesc. Partea aceasta fiind o conștientă modificare a lui Kunisch, să fie ea, în prima redacțiune a lui Eminescu, un joc lipsit de cârmă sigură a conștiinței?

Am arătat mai înainte cât de mult sporesc în această primă redacțiune a lui Eminescu târnelor țesute în jurul zmeului. Dar în tendința către dezvoltare au fost oare și părți care se aflau în basm și pe care Eminescu le-a înlăturat? În basmul călătorului german ne-a izbit aspectul hibrid, discordanța dintre felul

îndătinat, aspru, răzbunător al zmeului, și dintre firea

3 ui înaltă. Era acolo tema răzbunării zmeului care nu cadra deloc cu o astfel de fire.

Eminescu a înlăturat contradicția lui Kunisch. Nici urmă de răzbunare în prima redacție, dovadă că dintru început a vrut să pună conștient în lumină numai ceea ce era înalt în figura aceasta.

Citez aici acea parte din basm care cuprinde toată povestirea de când zmeul zărește pe fata de împărat, până se hotărăște să zboare la scaunul Domnului.

„Pe când stătea la fereastră și privea la Valea

Galbenă, se întâmplă să treacă un zmeu, puternic duh care trăiește în peșterile munților și poate să capete orice înfățișare. Se prefăcu în vânt și, când adie pe fața și umerii frumoasei fete, se aprinse și jură că ea va fi a lui. Când veni noaptea, el se prefăcu în stea și se repezi în odaia fecioarei. Acolo însă el se preschimbă într-un frumos, luminos tânăr și-i grăi:

«Ești cea mai mândră dintre femei și niciun om nu e vrednic să-ți desfacă cingătoarea hainei; eu sunt însă

™ai puternic decât toți muritorii, împărăția mea n-are margini. Urmează-mă și fii a mea; te voi duce acolo unde e lumină veșnică, mai sus de nori, în vecinătatea soarelui». Atunci răspunde frumoasa fată de împărat: «Mă dor ochii când te privesc și nu pot suferi strălucirea ta; dacă te-aș urma aș orbi și vecinătatea soarelui m-ar arde». Zmeul cel puternic se întrista, se prefăcu iarăși în stea și se înapoie în cer. Aco

«o rămase el toată noaptea și privi în jos la că mă

L

ruta frumoasei fete; razele lui însă erau palide șjj lăncede, parcă ar fi fost întunecate de jale.

Când veni noaptea următoare, puternicul zmeu se prefăcu în ploaie și căzu în odaia fetei de împărat

Acolo luă el însă înfățișarea unui tânăr frumos ai cărui ochi erau albaștri ca marea cea adâncă și al căruț păr lucea în lumina lunii ca solzii peștilor. Și grăi către ea: «Urmează-mă și fii a mea; te duc acolo unde nu pătrunde rază a soarelui, adânc sub fundul mării, acolo îți dăruiesc castele de corali roșii și albe mărgăritare». Fecioara de împărat: «Mi-e frig în apropierea ta și, dacă te-aș urma în palatele tale de mărgear și mărgăritare albe, unde nu pătrunde nicio rază a soarelui, atunci ar trebui să mor de frig». Puternicul zmeu se întrista și zise: «Ce trebuie să fac eu ca tu să mă iubești? Cere ce vrei, dar fii a mea».

Atunci fata cea frumoasă gândi să-i încerce puterea iubirii, dacă nicio jertfă nu i-ar fi prea mare, ca s-o câștige, și-i grăi: «Ca să te urmez

și să fiu a ta, trebuie să te lepezi de toată puterea și nemurirea ta, trebuie să fii un om *ca* toți ceilalți, ca să te pot îmbrățișa fără să mă tem de tine». Atunci duhul cel puternic se uită la frumoasa fată și nicio jertfă nu *i* se păru mare pentru iubirea lui și grăi: «Fie după cum dorești! Măine voi zbura la scaunul Domnului și –! voi aduce înapoi nemurirea și puterea, pe care mi

Le-a dăruit, și-l voi ruga să mă preschimbe într-un om slab și muritor, ca tu să fii a mea». Zicând cuvintele acestea, se prefăcu în curcubeu, s-a urcat sus la cer și a rămas acolo toată noaptea, deasupra palatului fetei de împărat»”.

În prima redactare Eminescu urmează de aproape scara acestor teme, dezvoltându-le însă în patrusprezece strofe, cu amănunte care, la lectură, cer un timp aproape îndoit decât lectura pasajului citat.

Tot ceea ce în izvor putea să fie notă de scădere

În figura zmeului a fost înlăturat; de pildă, amănuntul că zmeul trăia în peșterile munților. Dimpotrivă,»

adaosurile, menite să pună în lumină felul înalt, sporesc la tot pasul.

O vede pe când zbura la cer. Din ochii lui o scânteie cuprinde mândrețea și.

Și-n trecătoarea, tânăra femeie.

Se-namoră copilul sfintei mări...

În chiar prima strofă contrastul dintre cei doi este clar accentuat.

Ca și în cazul lui Florin, avem aici o anticipare a ceea ce va fi motivul plăsmuitor. Deși stângaci exprimat, contrastul acesta: „trecătoare femeie” – „copilul sfintei mări”, apărut spontan înaintea oricărei motivări, va cârmui conștient desfășurarea poemei.

Dau aici câteva momente în legătură cu substratul sufletesc al zmeului. El este „din stea născut”. De la început, fără pregătiri, accentuează „nemurirea” lui.

Contemplativ, ar privi pe iubita lui „etern ca pe o steaua”. Într-o a doua întrupare apare „purtând în păr cununa lui de trestii”. Trestia

din care cei vechi făceau condeie devenise la aceștia simbolul nemuririi. Dacă în forma ultimă Luceafărul apare purtând nu coroană de trestii pe cap, *capul arundiferum*, ci un toiag încununat de trestii, acesta este un aspect de stilizare plastică. Esențialul însă, semnul nemuririi, este păstrat; apăruse în chiar prima redactare. Tot aici el este „un înger din țării”, un „geniu în nimb”, tulburat când i se cere „chiar nemurirea, chiar abundența puterii”, „eternitatea”, „splendori, putere, veșnicie”. Mai târziu, însuși Dumnezeu îi dă celui încununat de trestii, celui ce „sfințește a cerului coloane”, numele de Eon, prima treaptă a lui Hyspion de mai târziu. Replicile fetei de împărat sunt de asemeni prilejul de a lumina și confirma atributele arătate.

—... Dacă cineva ar mai avea vreo îndoială că Eminescu a subliniat conștient de la început alegoria, o înlăturăm comparând izvorul cu prima redactare, lată

L

la ce se reduce partea aceasta în basmul lui Kunisch...

„Pe când însă feciorul de împărat zbura cu frumoasa fată, zmeul cel puternic zbura la scaunul lur

Dumnezeu:

«Doamne, îți aduc înapoi toată strălucirea și puterea ce mi-ai dăruit. Iubesc o copilă a pământului, de aceea îngăduie-mi, o Doamne, să fiu vremelnice și slab ca ea!». Ziditorul însă răspunde: «Tu nu știi ce ceri. Copiii pământului sunt ca spuma mării, o adiere de vânt îi nimicește. Și iubirea lor e ca o stea căzătoare, vine din cer, mersul ei este luminos, dar se stinge cum atinge pământul și viața ei ține numai o clipă». «Privește jos!». Și zmeul văzu cum frumoasa fată de împărat, care-i ceruse jertfa puterii și nemuririi, fugea în brațele unui fiu al pământului. Atunci o lacrimă căzu din ochii celui fără de moarte, întâia de la începutul veșniciei, și lacrima, căzând în fundul mării, se făcu mărgăritar”.

Pentru a plăsmui acest material, Eminescu întrebuințează unsprezece strofe, care la lectură cer de trei ori mai mult timp decât pasajul citat. Rostul acestei extinderi este să accentueze valoarea

excepțională a celui care cerea lui Dumnezeu „să-i șteargă numele din a veciei carte” și să-i „sfarme în așchii nemurirea”. Nu mai încapă nici urmă de îndoială că, dintru început, Eminescu, cel care se revoltă că

„Românii văd în basm numai basmul”, a vrut, conștient, să dăltuiască în poveste simbolul ceresc-pământesc.

XII

CRONOLOGIZAREA PRIMEI VERSIUNI

Această conștientă voință de a plăsmui fiind pusă

În lumină, se cuvine ca, înainte de a măsura drumul de la prima la ultima redactare, să dăm câteva amănunte în legătură cu cronologia celor două forme.

Luceafărul a fost dat la iveală întâi în *Almanahul* societății „România Jună” din Viena, în aprilie 1883.

De altă parte, dintre manuscrise, numărul 2261 al

Academiei înfățișează o redactare mai apropiată de forma ultimă a poemei, având însemnată data: aprilie 10 – 1882. Deci, între data aceasta și data primei publicări trebuie să așezăm forma ultimă care însă nu ne-a fost păstrată în manuscrise 34).

Cât privește cronologizarea basmului versificat *Fata în grădina de aur*, zadarnic ar căuta cititorul vreo lămurire în ediția lui C. Botez, care ține totuși să se ocupe, între altele, și de izvor. De aceea dăm elementele următoare. Îl găsim mai întâi scris în întregime cu caractere neobișnuit de citețe într-un caiet formând manuscrisul Academiei numărul 2281 (fi. 1 – 24). Îl mai aflăm în manuscrisul 2258, cu caractere mai puțin citețe și într-o formă vădit anterioară. Contextul arată fără urmă de îndoială că această mai veche redactare trebuie să fie așezată în timpul șederii lui la Berlin: un număr de strofe, tocmai acelea care încep cu: „de-al ei amor el se făcu o stea”, sunt scrise pe dosul unui concept de scrisoare din vremea aceea către tatăl său (Amintitul manuscris, fila 169 verso). Din datele scrisorii rezultă că a fost redactată curând după sosirea lui N. Crețulescu în postul de agent diplomatic la Berlin, fapt întâmplat în ianuarie 1874. Caracterul

literelor, al ortografiei și culoarea cernelii fiind la fel cu cele din scrisoare, nu încapă urmă de îndoială că prima versificare a basmului era un fapt împlinit încă din anii de la Berlin, unde a studiat între 1872 (semestrul de iarnă), și 1874 (semestrul de vară). Cum primul semestru, în chip firesc, a fost luat mai ales de experiența nouă și atât de felurită a Berlinului, iar în ultimul au predominat preocupările filosofice, după cum se vede din corespondența cu T.

Maiorescu, rezultă că Eminescu a fost preocupat să versifice basmul lui Kunisch în 1873. *Cel puțin zede ani deci o lucrat poetul Inostru la această poemă, fie plăsmuind-o stăruitor, fie lăsând-o să / se adâncească în bogatele aluviuni ale subconștientului.*

În chiar prima redactare din 1873 Eminescu a înscris conștient alegoria menită să devină sufletul poemei de mai târziu.

Atât în basmul versificat *Fata în grădina de aur* cât și în *Luceafărul*, înțeles, privit în linii largi, e nepotrivirea firească dintre o ființă aleasă – care, și în cea mai pasionată manifestare a vieții, în iubire, nu se poate desface de un fel superior, deci neobișnuit de a fi – și dintre o fecioară, reprezentantă vagă în prima formă, iar în ultima formă reprezentantă tipică a iubirii, așa cum’**s** condiționată de firea omenească.

Pentru că unei anumite forme îi corespunde o anumită concepție, strict vorbind, nu putem vedea în prima și ultima formă două aspecte ale aceleiași concepții. Sentimentalitatea încheată în personajele plămuirii și momentele dominante înfățișează totuși asemănări pe care trebuie să le actualizăm clar, pentru ca să pătrundem viu și înțelesul marilor deosebiri dintre ambele forme.

Într-unele trăsături, felul de a fi al zmeului este asemănător cu al *Luceafărului*. Ca substrat sufletesc

«ol manifestărilor lor, amândoi, deși cg adevărat înamorați, vădesc, chiar și în patima lor! un straniu fel contemplativ. De aceea și glasul lor nu deșteaptă, în prima redactare, și nu întreține, în ultima, iubirea. Ca manifestări, ambii străbat nemărginirea spre a ruga pe Ziditor să-i preschimbe în oameni. De altă parte, privind aspectul

ideologic, la fel vorbește Demiurg și unuia și celuilalt: aceeași filosofie a micimii omenești, același îndemn de a prețui mai mult felul cel nemuritor, care nu poate fi schimbat, și aceeași izbăvire finală prin dezvăluirea realității iubirii.

Deși în unele privințe, pe care le vom lămuri, fe.

lui de a fi al Cătălinei e realizat mai viu și cu mai multă pătrundere artistică, totuși, într-un aspect esențial, se aseamănă cu al fetei din grădina de aur. Ambele rămân neînduplecate la chemările înamoraților suprapământești, văd în felul acestora ceva „rece”.

„Mort”, și ambele, în schimbul iubirii lor, cer jertfa nemuririi. Apoi, și una și alta urmează pe iubitul norocos care știe să le vorbească graiul simplu și amețitor, mai potrivit cu cerințele instinctive ale firii omenești.

Apropierile acestea sunt de ajuns ca să învedereze, sub unele aspecte esențiale, asemănarea dintre cele două opere. Din chiar descrierile celor două forma, făcute în două capitole anterioare, s-a putut vedea limpede că sunt între ele și însemnate deosebiri al căror rost va trebui să fie pus în lumină.

Chiar dacă n-am avea elementele de cronologie arătate mai înainte, deosebirile dintre prima și ultima formă sunt de *așa* natură, încât învederează între ele un însemnat răspas de timp. Ele ar fi de ajuns să arate că multă vreme a preocupat înfăptuirea acestei concepții pe poet, ca să poată răsări în urmă, mai mândră, mai limpede, în forma pe care o admirăm.

Este deci nu de puțină importanță să pătrundem procesul acesta îndelungat și felurit din care a ieșit

— Cea mai frumoasă plăsmuire din literatura noastră.

XIII

FANTEZIE ȘI REFLECȚIUNE

E îndeobște cunoscut, se repetă adesea, că Eminescu (deosebit de felul Improvizării ieftine care îndestulează pe mulți dintre poeții noștri de azi) stăruia mereu întru desăvârșirea creațiunilor lui. Încă de la

1870, el își dădea seama de rolul celor doi factori:

fantezie și reflecțiune conștientă în creațiunea poetică, într-o scrisoare din Viena către Iacob Negruzzi (publicată în *Amintiri din Junimea*), recomandându-i pe tânărul poet Vasile Dumitrescu, face și următoarele reflecțiuni: „Astfel veți fi băgat de seamă că are mult talent, deși fantezia îneacă reflecțiunea. Numai drept vorbind, mama imaginilor, fantezia, mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, pe când reflecțiunea nu e decât scheletul care, în opera de artă, nici nu se vede, deși palidele figuri ale unor trágediani își arată mai mult oasele și dinții decât formele frumoase. La unii predomină una, la alții alta, unirea amândurora e perfecțiunea, purtătorul ei e geniul”.

Este clar că, pentru Eminescu, marele creator unește puterea de fantazie cu frâna autocritică. Dovada cea mai evidentă o avem în neconținutul lui sfortare de a-și rotunji plăsmuirile. Pentru ca din faptul acesta să scoatem o lumină mai mult spre înțelegerea poetului, se cuvine să cercetăm mai de aproape rostul

artistic al neconținutului său stăruințe: în ce constă această muncă a lui Eminescu, care sunt exigențele ce l-au determinat să facă cutare sau cutare schimbare și să se oprească, în aspirația lui spre desăvârșire, la o anumită formă? Întrebarea are, pe lângă însemnătatea teoretică, și una practică, în ce privește afinarea simțului de artă. Căci dacă Taine, de pildă, se socotea îndreptățit să afirme: „toate poeticile puse laolaltă nu prețuiesc cât lectura unei piese a lui Shakespeare comparată, linie de linie, cu nuvelele italiene și cu vechile cronici pe care Shakespeare le avea, scriind, sub ochi” – dacă o astfel de apropiere poate să fie utilă ca educație artistică, socotim că cel puțin tot atât folos se poate scoate din asemănarea formelor pe care vom stabili că, succesiv, Le-a îmbrăcat nevoia de exprimare a unui poet de talia lui Eminescu, până ce conștiința lui autocritică s-a simțit îndestulată cu o anumită formă, într-adevăr, poetul tânăr, intrând în intimitatea elaborării artistice a unui înaintaș ca Eminescu, văzându-l oarecum la lucru, își va simți înviorat simțul de artă, se va scutura mai ușor de concepția romantică; istoricul literar, de altă parte, își va putea

da mai bine seama de arta poetică a lui Eminescu și va putea determina tipul artistic căruia aparține; în sfârșit, esteticianul va avea prilejul să-și verifice unele convingeri sau să lumineze fie chestiuni de filosofie a creațiunii, fie chestiuni de expresivitate, referindu-se la evidența probei directe.

Vom încerca deci să răspundem la întrebările de mai sus, cercetând mai întâi plăsmuirea de artă în liniile ei fundamentale, privind formele motivului dat la distanță mare de timp. Astfel ni se vor lămuri atât procesul de închegare a concepției, cât și acela de expresivitate, în liniile lor generale. Apoi vom căuta să verificăm rezultatele obținute, considerând mai ales aspectul stilistic. Pentru aceasta, mai târziu, vom privi de aproape manuscrisele care poartă urmele ultimei faze a creațiunii.

Acum, după ce ne-am încredințat că în liniile ei largi o concepție asemănătoare cu aceea a formei definitive a stat conștient la temelia primei forme.

Fata în grădina de aur, putem pătrunde în însăși inima cheștiunii: ce-au devenit feluritele elemente alcătuitoare din prima fază – material popular, sentimentalitate întrupată în persoane, situații, desfășurare a întregului etc. – în evoluția lor? Ce părți au intrat în penumbră, ce altele s-au adăugat ori au crescut, de au ieșit în plină lumină, apoi în ce chip s-a împreunat și s-a desfășurat totul, gradându-se, pentru ca, dintr-o operă încărcată de scăderi, s-ajungem la poema desăvârșită de mai târziu?

Materialul în care poetul și-a înscris dintru început concepția este vădit cel poporan: în *Față în grădina de aur* elementul acesta este covârșitor. Arătarea vremurilor când s-a desfășurat acțiunea poemei, frumoasa față, chipul cum se înamorează de să fără s-o fi văzut, feciorul de împărat Florin, alergarea lui după sfat și ajutor la cele Sfinte, piedicile ce aveau să-i stea în cale, apoi lupta cu balaurul, folosirea florii Sf. Vineri, coborârea fetei de împărat pe aripa întinsă punte a păsării Sf. Duminici, în sfârșit ivirea zmeului și înamorarea lui de fata de împărat, iată atâtea episoade cu caracter curat poporan, așa cum

le-am pus în lumină.

Toate acestea au fost înlăturate, fără să lase urma în *Luceafărul*. Evident că, în momentul primei redactări, poetul s-a lăsat covârșit de elementele epice amintite și era înclinat să creadă că în înseși aceste elemente poporane se afla o frumusețe de care n-a știut să se desfacă. În faza aceasta, n-a văzut de la început elementele hibride din basmul-izvor; și din fioriturile pe care le adaugă unor momente poporane se vede înclinarea de a le atribui o valoare nu în legătură cu întregul concepției, ci pentru caracterul lor poporan.

Dacă atunci poetul și-ar fi citit prima redacțiune unui prieten și acesta ar fi încercat să-i arate că notele poporane numeroase întunecă tocmai ceea ce este mai prețios în poemă, elementul ei de viață, concepția arătată, poate că poetul s-ar fi îndoit la început de pătrunderea artistică a prietenului. Când mai târziu însă propriul simț autocritic a reflectat asupra poemei, poetul a suprimat singur partea aceasta de poveste, mai întâi chiar în manuscrisul prim, unde, cu creionul, șterge tot, de la strofa a doua până la strofa a douăzeci și două. Toată partea în legătură cu primul motiv contaminat nu numai că era inutilă și păgubitoare, în sensul că distrăgea atenția de la ceea ce este esențial, dar pe lângă introducerea unor note și situații nefirești pe care le vom vedea, aducea și vădite scăderi de ordin artistic și psihologic:

complica unde nu trebuia și simplifica, alunecând asupra unor momente hotărâtoare, tocmai acolo unde se cerea un deosebit accent.

XIV

PORTRETISTICA

Frumusețea fetei de împărat e înfățișată, în prima redactare, prin efectul de uimire, de entuziasm pe care îl are asupra tatălui ei:

...Bătrânul se gândește:

Prea e frumoasă și prea nu e de lume!

Mă mir cum cerul p. u s-ademeneste

Să scrie-n stele dulcele ei nume.

E rău poetul care n-o numește

Barbară țara unde-al ei renume încă n-a ajuns – și chipul muritoriu

Nu-i de privirea celor muritori.

Descrierea frumuseții femeii și chiar a bărbatului în opera lui Eminescu merită un studiu special. Procedeele lui de artă și încadrarea portretelor în concepția fiecărei creațiuni pot da, printr-un astfel de studiu, un mijloc însemnat de caracterizare. O lucrare completă cu privire la portretistica lui Eminescu este necesară. Cine va aduna mulțimea figurilor zugrăvite sau schițate de poet va *avea* o neașteptată galerie și își va da seama nu numai de o lăture necercetată a artei lui Eminescu, dar și de felurimea procedeelor și a figurilor: de la caricatură până la trăsăturile realiste și până la cele mai idealizate icoane. Problema va merita să fie extinsă comparativ și la alți poeți ai noștri. Voi schița aici procedeele lui Eminescu numai întrucât în cadrul lor vom caracteriza mai bine descrierea la care s-a oprit în ultima redactare.

Încă de la începuturile anilor de formațiune, observăm la Eminescu o mare diversitate în zugrăvirea frumuseții omenești. Cine se oprește cu luare-aminte la poezia *Frumoasă-/1*, din 1866, va vedea la Eminescu un prim tip de descriere a frumuseții feminine. Alcătuită din treizeci și patru de versuri, poezia, afară de ultimele patru versuri, descrie o încântătoare zi de vară; și numai în final vezi că toate elementele, descriptive erau menite să fie un termen de sugestie a frumuseții iubitei:

Căci am eu pe-o floare necaz.

Frumoasă-i, ca ziua de azi!

Este aici o potrivire între peisaj și sentimentul erotic anunțând o notă esențială a lui Eminescu. Se contopește parcă în puterile firii și simte identitatea dintre ele și pornirea lui admirativă pentru frumusețea iubitei. Când mai târziu Eminescu va înfățișa iubirea într-un cadru stilizat de natură, să ne amintim de procedeul afirmat încă de la 1866 în această poezie.

Un alt tip de descriere a frumuseții feminine este acela al

zăbovirii la relevarea formelor încântătoare, puse în lumină cu o bogăție de culori care amintesc nudurile artei de curte a secolului al XVII-lea, apropiindu-se mai mult de felul idealizant al unui Anton van Dyck decât de oda carnală a unui Rubens, de pildă. Astfel e portretul frumoasei din *Călin*.

Dar Eminescu mai are și un alt tip de descriere a frumuseții. Acolo unde situația o cere, el aruncă în sens rembrandtian o discretă lumină asupra figurii, rămânând ca în totalul învăluit de întuneric imaginația să colaboreze. Este procedeul din remarcabilul sonet

Stau în cerdacul tău.

O manieră cu totul diferită găsim în *Fața din grădina de aur*. Este procedeul care constă nu în a zugrăvi plastic frumusețea, ci de a sugera prin impresia pe care ea o deșteaptă asupra altora, așa cum Homer evocă icoana Elenei prin mărturisirea bătrânilor troieni, că farmecul ei plătește un sângeros, îndelungat război. Tot astfel aici Eminescu vrea să sugereze mândrețea fetei de împărat prin impresia făcută asupra tatălui. Dar în cazul specia! al poemei felul acesta de a reda frumusețea neasemănată a fetei, dacă poate să motiveze întrucâtva hotărârea ciudată a împăratului de-a o închide în castel, e îndoit de nepotrivit: pentru că, pe de o parte, împăratul nu mai are niciun rol, nu mai apare în desfășurarea poemei; pe de altă parte, judecata unui părinte nu este cea mai potrivită, ca să dea măsura frumuseții copilului. Înlăturând cu totul din forma ultimă pe împărat, Eminescu s-a găsit, în zugrăvirea Cătălinei, în fața unei probleme artistice deosebit de grea. La locul potrivit, vom urmări procesul de dezlegare a problemei. În orice caz, zugrăvirea frumuseții Cătălinei excludea notele strecurate în prima redactare, strofa a șasea:

A ei priviri sunt tinere și hoațe.

Zămbirea-i caldă buza stă s-o coacă.

Dacă prin versurile acestea Eminescu anticipa ceva din psihologia terestră a Cătălinei, în zugrăvirea înfățișării ei astfel de note nu puteau să rămână, pentru că prin ele o apropiere a Luceafărului nu se putea stabili. Fiind deci exclus procedeul acesta, orice note de

zugrăvire senzuală a frumuseții prin relevarea flatată a amănuntelor, așa cum de la

C. Conachi până azi au făcut atâți scriitori, nu puteau să-și găsească loc în forma definitivă.

Tipul de evocare a frumuseții nu putea să fie aici nici al sugestiei prin descrierea aspectelor naturii, nici al enumerării elocvente a farmecelor fizice – tipul Rubens –, nici al proiectării de lumină în cadrul de umbră – tipul Rembrandt – și nici sugestia prin impresia deșteptată în vreun personaj.

Este caracteristic și pentru poemul nostru și pentru stadiul de dezvoltare a lui Eminescu, în plina lui maturitate, chipul cum e înfățișată Cătălina. Este ceva clasic în felul icoanelor vrăjite da un Rafael. Și această evocare a frumuseții ideale e singura care putea să ademenească pe Luceafărul:

Mândră-n toate cele.

Cum e fecioara între sfinți

Și luna între stele...

Iată de ce natura însăși a concepției v-a condus pe Eminescu să se desfacă de datele basmului în zugrăvirea frumuseții fetei de împărat și să dea portretului un alt stil decât cel din tipurile amintite.

XV

LIBERAREA DE SUPERSTIȚIA MATERIALULUI

În prima formă, covârșitorul element poporan aducea grave scăderi tocmai atunci când era nevoie să se exprime sentimentalitatea reprezentată prin persoane. Astfel, iubirea fetei de împărat pentru Florin, apoi fuga ei cu el, nu sunt rezultanta unui proces sufletesc ce se desfășoară treptat în sufletul ei, ci efectul intervenției unui factor supranatural, al Sfintelor.

Florin aruncă pe fereastră floarea fermecată, apoi dă drumul păsării dăruite de Sfânta Duminică. Evident că în acest chip viața de sentiment a fetei de împărat nu poate avea o însemnătate mai largă, nu poate simboliza un întreg fel de a fi al iubirii. De bună seamă că o parte din criticile acestea și Le-a făcut poetul când, după ce a meditat mai

târziu asupra formei prime, a suprimat singur amintita parte din poveste.

Este în acest gest al lui Eminescu ceva sugestiv;

din el se desprinde, nu zic o învățătură, dar parcă un îndemn care-și păstrează și azi actualitatea în literatura noastră: libertatea de ceea ce aş putea numi superstiția materialului. Deși *Luceafărul* a fost la început strâns legat de viziunea poetică poporană, totuși factorul hotărâtor al ființării lui ca operă desăvârșită e vădit că stă în afară de inspirația folclorică, anume în ce este mai adânc în experiența poetului, rod nu al elementelor externe, ci al propriei personalități. Astfel, de unde *Fata în grădină de aur* era atât de încărcată de elemente poporane, încât era da fapt un basm versificat, în *Luceafărul* elementul acesta este atât de redus, încât ceea ce rămâne din basm e acel „a fost odată”, acea atmosferă a lucrurilor îndepărtate și neobișnuite care îngăduie o largă libertate de închipuire, dă prilej imaginației să adauge acel zvon vag de simțire, care nu poate fi prins în cuvânt.

Fără îndoială că adesea, în dezvoltarea literaturilor, mitul poporan a dat poeților un material prielnic în care și-au înscris concepțiile; mitul poporan, făcând parte din avutul comun emoțional al unui neam, poate să deștepte un răsunet mai viu, mai colorat.

Dar nici această însușire, nici împrejurarea că mitul se poate mlădia ușor spre a primi felurite concepții, nici orice alt avantaj estetic, cu atât mai puțin considerațiuni străine de artă, nu trebuie să ne ispitească să exagerăm rostul și valoarea lui. Într-o adevărată creațiune poetică, elementul de valoare, care insuflă viața și unifică totul, e adâncimea și adevărul sufletesc cuprinse în experiența personală a poetului, strâns iflanifestată în forme adecvate. Aici stă originalitatea, de aici izvorăște trăinicia, de aici își ia poetul suprema lui orientare. Ca și Eminescu, poetul adevărat știe să vegheze ca nu cumva elementele străine (asociații de idei care pot, câteodată, îmbrăca haina unor teorii literare, sau avea graiul ispititor al unor considerațiuni etnice sau sociale) să întunece aurul curat al propriei intuiții în care palpită ce-i mai bun, mai înalt și mai trainic în sufletul

lui.

Pilda lui Eminescu este elocventă, și, mai ales azi, când fetișismul formelor literare la modă e departe de a fi temperat de simțul critic, se cuvine să fie pusă în lumină și meditația: pe măsura în care poetul a stăpânit arătatele asocieri de figuri și motive din literatura poporană, și Le-a înfrânt cu propria concepție, utilizându-le numai întrucât contribuiau la reliefaea ei, el s-a apropiat de înfăptuirea capodoperei lui poetice 35).

I

XVI

IMPERATIVELE ESTETICE ÎN PLĂSMUIREA CĂTĂLINE!

Este supărător să vorbești de persoane și personaje într-o poezie lirică; aceste cuvinte amintesc prea mult elementele eterogene de dramă și de roman.

Să mai arăt că, vorbind de figurile poemei ca personaje, dominanta este vibrațiunea întipuită în ele?

Este deci vorba nu de persoane, ci de simboluri. Firește, vom privi figurile atât în ele înseși, cât și în legăturile organice cu întregul.

Elementul feminin este, am văzut, întrupat în prima formă în figura fetei din palatul tăinuit. Ne amintim cum, zăvorâtă mai mult timp acolo, de-irta de viață, fata se stingea încet, lipsită de lumina. Când se deschid larg ferestrele și ușile palatului, odată cu soarele și cu adierea primăvărată a firii pătrunde și iubirea; întâi cea nefericită a zmeului, apoi cea norocoasă a lui Florin.

De bună seamă, nu fără intenție a accentuat Eminescu, în prima redactare, zăvorârea aceasta și mai ales efectele și asupra fetei de împărat. Cele câteva rânduri corespunzătoare din izvor au căpătat în basmul versificat amploarea a patru strofe. Și pentru procesul de la epic spre liric este tipică îndeosebi strofa a douăzeci și treia:

Eu mor de n-oi vedea seninul, cerul.

De n-oi privi nemărginirea vastă.

Răceala umbrei m-a pătruns cu gerul

Și nu mai duc, nu pot – viața asta.
Oh I ce ferice-aș fi să văd eterul
Și să văd lumea, codrii din fereastră.
Și de voiți cu viață să mai suflu.
Deschideți uși, ferestre, să răsuflu...

La început, ceea ce a încercat poetul să închege în figura fetei de împărat este starea sufletească a fecioarei care, după ce a suferit zăvorârea, e dornică de viață, se află în cea mai. potrivită pregătire spre a fugi de strania iubire cu orizonturi contemplative a zmeului, preferând pe cel care va corespunde năzuințelor firii ei.

Cineva, privind forma aceasta, ar putea zice: „e cât se poate de nimerit! Odată ce întregul rost al poemei e să vădească nepotrivirea firească dintre cele două iubiri, nimic mai natural decât să se pună față în față ființe astfel croite, încât orice apropiere să le fie cu neputință.

Astfel, e firesc ca încercările prin care a trecut fata de împărat s-o facă puțin prielnică pentru iubirea atât de viu străbătută de nota contemplativă.

Cum s-ar putea ca ea, care exclamase în palatul tăinuit:

Eu mor de n-oi vedea seninul, cerul...

să urmeze pe cel care-i vorbește de «palate de mărgean» și-i deschide perspective ca:

Ți-i închina viața ta visării.

Vei fi oceanului monarhul pal...?

Cât de unitar deci ni se înfățișează figura aceasta! De la primele ei cuvinte către zmeu:

O geniu mândru, tu nu ești de mine!

până la cele din urmă prin care-i arată singura cale a unei apropieri între ei:

Fă-mi dar de nuntă nemurirea ta, aceeași consecvență neclintită: un personaj parcă tăiat dintr-o bucată”.

Așa ar putea judeca cineva și de bună seamă că *așa* i s-a părut și lui Eminescu la început.

Dar un prieten al poetului, care ar putea fi și propriul lui cuget,

meditând asupra acestei prime faze, putea să aducă treptat cuvinte de rezervă, de îndoială.

Dacă atitudinea fetei de împărat e condiționată de închiderea aceea în palatul tăinuit, figura ei capătă o însemnătate restrânsă pentru excepționale cazuri asemănătoare; fecioara nu poate deveni reprezentantă tipică a unui fel de a fi larg-omenesc. Și doar aceasta este năzuința cea mare a artei...

Apoi felul de a fi, ca dintr-o bucată, al figurii acesteia, să fie oare cel mai fericit pentru a scoate în lumină adâncul sufletesc pe care a voit poetul să i-l dea?

Tocmai pentru că se înfățișează așa dintr-o bucată, ea nu poate lua parte activă la desfășurarea poemei, se mlădie prea puțin acțiunii. Fiind un personaj de frunte, te-ai aștepta s-o vezi mai viu interesată în țesutul și dezlegarea situațiilor; dar ea, neurmărind cu încordare nici iubirea zmeului, nici pe acea a lui Florin, interesul nostru descrește. Ea are mai mult un rol pasiv; e ca o stâncă de care vine să se sfarme, fără a trezi ecou, amorul nefericit al zmeului. Firește că nepotrivirea lor e lucru esențial; stă la temelia poemei; dar oare să nu fie un alt mijloc mai viu spre a o vădi?

Dacă s-ar putea într-un moment să se strecoare în chip firesc în sufletul fecioarei o cât de slabă iubire pentru zmeu, atunci totul ar lua o altă față;

În cuvântul ei ar palpita mai multă viață, ne-ar interesa mai mult desfășurarea poemei. Cât de viu ni s-ar înfățișa nepotrivirea lor, atunci când amândoi dorind cu încordare o apropiere, aceasta totuși n-ar putea lua ființă!

În sfârșit, în ce privește iubirea fetei de împărat pentru Florin, iubirea aceasta, care ne-am aștepta să izvorască din însăși firea fetei și să iasă în re

! ief din contrastul pe care-l vede ea între zmeu și

Florin, e provocată de floarea dăruită de Sfânta Vineri... Nu e nimic de zis împotriva miraculosului în poezie – cu o condiție: el să nu acopere, ca aici, tocmai ceea ce ne-ar interesa să vedem mai mult:

zbuciumul sufletesc prin care trece personajul și din care se destăinuiește mai viu felul lui. Dar cum ar fi cu putință ca aceasta să iasă la iveală, când temeiul iubirii ei este în floarea fermecată?

Gânduri de felul acestora se poate să fi străbătut cugetul poetului; oricum, ele subliniază părțile slabe, scăderile, din felul cum ne e înfățișată figura fetei de împărat, scăderi care aveau să dispară în plăsmuirea figurii Cătălinei.

Într-adevăr: Cătălina nu mai e fata care, zăvorâtă, a suferit în trecut încercări dureroase. Nimic potrivit firii ei nu i-a tulburat tinerețea și, în momentul când începe poema, se află în acel ceas al vieții în care nelămurite năzuințe de iubire încep să se ivească în sufletul unei fecioare, iubirsa ei care mijește, ea și-o anină de Luceafăr, prinde să-l cheme în vis. Moment minunat ales! – singurul în care putea să se facă o apropiere între fiica aceasta a pământului și îndepărtatul Luceafăr. Având ceva mai multă cunoaștere a propriului ei suflet și a lumii.

Cătălina cu greu s-ar fi înamorat de Luceafăr. Nu numai că momentul acesta e prielnic pentru a se țese o apropiere între cele două extreme, dar el înlătură și nepotrivirea din prima redactare, unde zmeul se înamorează cel dintâi, dintr-o privire, ceea ce nu concordă cu nota de contemplativitate pe care a dorit să i-o dea poetul. Cu apropierea aceasta între cele două personaje, interesul nostru crește în jurul desfășurării gradate a conflictului care acum e posibil. Când după ce a fost chemat în vis de Cătălina Luceafărul se întrupează și-i cere să-l urmeze, ea nu poate înțelege felul acestuia, se simte străină de el. Dar iubirea ei supraviețuiește primei încercări.

Când îl cheamă iar să se coboare și el se întrupează a doua oară, întrevorbirea lor e mai vie; deși cuvintele ei destăinuiesc acum mai puternic iubirea:

Mă dor de crudul tău amor

A pieptului meu coarde...

totuși din cauza deosebirilor profunde, apropierea lor n-ar putea dăinui decât cu prilejul jertfei memoririi. Mai e nevoie să

subliniem cât de multă viață câștigă astfel figura, iar concepția, adâncime și orizont?

Ivirea pajului Cătălin e și ea. menită să întregească portretul Cătălinei, ilustrând iubirea către care ea, inconștient, tindea. Tranziția de la înalta iubire dintâi la aceea a pajului e într-adevăr minunat redată, dovedește o admirabilă pătrundere psihologică; ea dă prilej de lupte sufleteș-ți, de oscilări, care destăinuiesc și mai viu adâncul sufletesc al

Cătălinei. Nimic miraculos nu intervine în deșteptarea acestei iubiri.

La început, fecioara rămâne rece la felul insinuant, la îmbierile de iubire ale pajului; aspirația către

Luceafăr n-a părăsit-o încă:

Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri.

Dă-mi pace, fugi departe!

O, de luceafărul din cer

M-a prins un dor de moarte!

Dar pe nesimțite ea se lasă tot mai mult prinsă în mreaja ispititorului fel al lui Cătălin. Iubirea aceasta se naște din apropierea firească ce există între amândoi:

...Încă de mic

Te cunoșteam pe tine.

Și guraliv și de nimic.

Te-ai potrivi cu mine...

și din gândul că Luceafărul va rămâne pururea departe.

În felul acesta, prin zugrăvirea oscilărilor fetei până ce triumfă în ea iubirea pământescă întrupată în Cătălin, poetul a înlăturat scăderile semnalate.

Acum iubirea ei e rodul unor prefaceri săvârșite în propriul suflet. Ea ne apare cu atât mai firească, cu cât niciun merit deosebit al lui Cătălin, nicio jertfă nu-i îndreptățește izbânda, ci numai faptul, mai puternic decât orice floare fermecătoare, că el e „întruparea iubirii, așa cum e dat să se desfășoare pe pământ.

Ceea ce mai rămâne din întâia iubire a Cătălinei e năzuința care-i mai întraripează încă o dată cugetul spre înălțimile, acum netulburate, unde tronează Luceafărul. În vraja norocului ei, ea își înalță ochii spre cer. S-ar părea că această ușoară revenire a ei este nepotrivită; totuși, cât e de adevărată ca pătrundere sufletească! Ea ilustrează de minune o adâncă contrazicere, de neînălțurat, ce pururea frământă conștiința omenească: atunci când ai îndestulat în tine chemările pământului, pacea nu ai dobândit-o, căci din depărtare prinde să te neliniștească fluturarea albă a năzuințelor superioare, iar când te-ai avântat în lumea înălțimilor – părerea de rău pentru pământul părăsit te covârșește, cearcă să te clinească din înălțimile atinse... Dar nu e numai atât. Revenirea așa de profundă a Cătălinei mai *avea* să servească poetului la ceva: să provoace acea minunată încheiere a poemei, ultimele cuvinte ale

Luceafărului.

Aruncând acum, pentru a încheia partea aceasta, o privire de ansamblu asupra sentimentalității cuprinse în cele două figuri feminine cercetate, putem spune că ambele, privite în ritmul lor esențial, ireductibil, se prezintă la fel: și fata de împărat și Cătălina nu pot iubi, pentru aceleași cuvinte puse în lumină, o ființă în felul zmeului sau al Luceafărului.

Substratul din care s-au întrupat ambele figuri a fost la început o intuițiune prin care se transpunea, în formă încă nelămurită, o experiență tipică înfrățită cu însăși viziunea despre lume a poetului.

În procesul acesta creator domina factorul auditiv sau cel vizual?

Cu câțiva ani în urmă, căutând să precizez factorul primordial în creațiunea lui Eminescu și să-l definesc în cadrul procedeele tipice ale lui Goethe și Schiller, scriam următoarele: „se pare că, în ce privește felul plăsmuirii, Eminescu nu purcedea ca

Goethe, de pildă, de la factorul extern, de la viziune, ci de la un entuziasm, de la o vibrațiune muzicală, care își creează treptat aspectul extern, ca la Schiller, cu deosebire că la Eminescu acest fond prim nu e

simpla «dispoziție muzicală», ci e înfrățit dintru început cu o idee care, chiar nebuloasă fiind, are totuși în liniile ei largi destul adevăr”.

Deși accentuam dispoziția muzicală, afirmam că dintru început ea era înfrățită cu o idee. Dar într-unele lucrări recente, de pildă într-o încercare de a descifra poezia lui Eminescu prin caracterizarea fondului ideologic, văd accentuându-se primatul factorului muzical, anterior ideii, situației și imaginilor fundamentale³⁶). Probleme de felul acesta nu se rezolvă însă prin generalități, ele trebuie să aibă la bază un mănunchi concludent de cazuri concrete, și tocmai istoria capodoperei are aici de spus un cuvânt. Mai întâi, în legătură cu materialul prim al basmului, dau aici o mărturie paralelă a lui Goethe cu privire la receptivitatea și elaborarea materialului poporan, mărturie care exprimă ceva și din felul lui Eminescu. „Anumite mari rrotive, străvechi tradițiuni istorice, mi se întipăreau atât de adânc, încât le păstram viu în suflet patruzeci până la cincizeci de ani; astfel de icoane prețioase, mereu împrăștiate în fantezie, mi-apăreau ca cea mai frumoasă comoară. Ele se prefăceau mereu, totuși fără să se schimbe, tinzând către o formă mai pură, către o plăsmuire tăinuită”. Și tot Goethe mărturisește că anumite basme erau pentru el simbolul unor adânci experiențe personale. Din cele arătate mai sus cu privire la conștienta întrepătrundere inițială între basm și experiența lui Eminescu: ceresc-pământesc, nu mai încapе îndoială că atât situația fundamentală cât și elementele basmului versificat au fost pentru el de la început purtătoarele unei experiențe deosebit de prețioase. Și de aceea au tins și ele mereu către o formă mai pură. Colaborarea factorilor: muzical-dionisiac, apolinic, experiență intens trăită și voință conștientă de plăsmuire, iată ce ni se pare caracteristic pentru procesul de creațiune la

Eminescu, atât în faza incipientă, cât și în forma deplin cristalizată. Fără această îmbinare nu putem lămuri dinamismul creator.

Astăzi prețuiesc tot mai mult factorul muzical în creațiunea lui Eminescu; de bună seamă, el este un element primordial. Dar ritmul

fiziologic-muzical este ceva comun-omenesc. Unii dintre noi îl putem avea chiar mai mult decât un poet. De aceea, ridicându-l la rangul de unică putere creatoare, nu privim decât un aspect parțial al problemei, confundând impresia de muzical, pe care ne-o dau poezii lirici, cu însuși factorul creator. De fapt, mărturiile în legătură cu fazele *Luceafărului* confirmă ceea ce afirmam prin citatul de mai înainte. Muzicalitatea lui

Eminescu este înfrățită de la început cu o imagine și ambele elemente sunt străbătute de gând. Această organică îmbinare de elemente contribuia nu puțin la puterea de sugestie a poeziei sale.

Privind acum lucrurile în total, tot procesul plămuirii Cătălinei, în trecerea de la prima la ultima formă, a fost întruparea adâncului intuiției de la început într-o sentimentalitate întreagă, nuanțată, umană. Ca total artistic al tuturor schimbărilor arătate, stările sufletești legate de Cătălina apar și vii și

121

pline da înțeles larg, reprezentative pentru sentimentul iubirii, așa cum este condiționat de firea omenească. Toate modificările concură la acest efect;

Îndeosebi însă cea mai de seamă – imposibilitatea apropierii celor doi înamorați, deși doresc atât de viu să se apropie – dă un orizont larg figurii și poemei, ne deschide puțința intuiției armonice a unui aspect nou și atât de adânc, încât ne pare necesar și statornic. Și nu este aici un semn comun al marilor creațiuni poetice, una din calitățile care alcătuiesc suprema demnitate a poeziei?

XVII

CUM PLĂSMUIA EMINESCU

Pentru chipul cum se diriguia Eminescu, deci pentru simțul său de autocritică, nimic mai lămuritor decât drumul străbătut de la prima la ultima formă a simbolurilor caracteristice viziunii sale despre lume: cele două destine contrastante Cătălin-Lucaafărul.

Din tot cuprinsul poeziei noastre, acesta este capitolul de literatură comparată a formelor care îndeosebi ne cere să luăm aminte.

La fel ca limba, opera de poezie este un tot atât de organic, încât o modificare introdusă într-un aspect cere schimbări în tot restul plăsmuirii 37). În ultima formă, figura Cătălinei fiind nuanțată, *așa* cum am arătat, modificări esențiale trebuiau să schimbe întru totul și sentimentalitatea și figura înamoratului fericit.

Voi arăta acum modificările pe care Le-a suferit feciorul de împărat, Florin, ca să devină Cătălin, și voi urmări aceste modificări în nume, în înfățișare, în structura sufletească și în manifestări.

Am semnalat cum laitmotivul care *avea* să ducă la plăsmuirea lui Cătălin se iva, în prima formă versificată, în chiar strofa unde Florin apare întâi.

Imediat după numele lui urmează versul:

Norocul lui cu-al ei îi pare geamăn...

Am arătat ce cortegiu de imagini și de valori leagă

Eminescu de cuvântul acesta: *norocul*. Pentru ca figura aceasta să devină reprezentativă pentru instabilul și întâmplătorul noroc pământesc, eroului trebuia să i se ia tot nimbul idealist cu care izvorul și prima redactare îi învăluiseră figura.

Mai întâi însăși modificarea numelui. De ce oare n-a păstrat Eminescu numele din prima redactare.

Florin? Pentru un fecior de împărat și pentru o fată de împărat care ar fi rămas într-o atmosferă înaltă, numele de Florin și Florina ar fi fost potrivite. Nu însă și pentru figuri care, asemenea Cătălinei, se avântă spre înălțimi, dar rămân în teluric.

Ga etimologie, Cătălina vine de la Ecaterina. Și între atmosfera înaltă pe care o evocă numele sfintei-și modificările introduse în forma poporană, care o apropie de comunul Lina, parcă este cava din deosebirea dintre pornirea înaltă a fetei de împărat și complementul ei firesc, Cătălin. Această depărtare de la aspirațiile fetei până la atitudinea ultimă n-are ceva din distanța care separă numele patroanei de zilnicul Lina din etimologia poporană? În cazuri ca acesta, însăși denumirea personajelor este un mijloc de expresivitate stilistică, pusă în serviciul concepției totale. Cert este că, după cum în nume, tot astfel

și în toate aspectele, este o mare depărtare de la feciorul de împărat la pajul Cătălin.

Priviți înfățișarea externă din prima redactare.

Când, de pildă, Florin pleacă în căutarea iubitei:

Fecior de drag, cum n-a văzut pământul.

O stea el pare-n neamu-i și în soiu-i...

— și apropiați figura aceasta de felul atât de puțin eroic, dar în schimb atât de șăgalnic-grațios, din ultima redactare:

Un paj ce poartă pas cu pas

A-mpărătesei rochii.

Băiat din flori și de pripas.

Dar îndrăzneț cu ochii.

Cu obrăjei ca doi bujori

De rumeni, bată-i vina.

Se furișează pânditor

Privind la Cătălina...

Apropiind ambele figuri, ne dăm seama cum toată situația și înfățișarea externă a personajului a trebuit să fie modificată pentru a face din Cătălin o firească pereche a Cătălinei. E sugestiv să citești următoarea strofă din prima redactare, când, după atâtea încercări, Florin își veds idealul și vorbește:

Ah, te-am văzut, mi te-am văzut în fine

Copil cu ochi albaștri-ntunecime

Cu-a tale gene de amor dulci și fine.

Cu-al tău surâs de-o gingașă cruzime.

Ah, aș muri de-atât noroc și bine.

Căci te-am văzut cum nu te-a văzut nime.

Nu știi ce-am suferit pân-a te-ajunge.

Copii frumos, ca luna nopții lung!

și să apropii declarația aceasta, ca și tot ce vorbește Florin, de primele cuvinte pe care și le spune

Cătălin când, după ce s-a furișat pânditor, el, care n-a mai cutreierat pe la sfinte și nu s-a mai luptat cu balaurul, o zărește:

Dar ce frumoasă se făcu
Și mândră, arz-o focul;
Ei Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul!

Făcând astfel din figura aceasta o întrupare a norocului pământesc, înțelegem de ce Eminescu a înlăturat tot ceea ce era eroic și idealist în gesturile lui Florin, ștergând cu creionul, de la început, numeroasele strofe ale isprăvilor acestuia până ajunge în preajma fetei. De altă parte, instinctul fiind trăsătura de unire între cei doi, înțelegem de ce toate

elementele de miraculos: floarea Sfintei Vinari, pasărea, Sfintei Duminici, fuga romantică etc, trebuiau înlăturate.

Cele mai izbitoare modificări fiind în legătură cu figura și sentimentalitatea lui Cătălin, după ce-am arătat imperativul lor organic în cuprinsul poemei, se cuvine să învederăm și evoluția de gust a poetului față de alte motive înrudite.

Am văzut că tot că este în legătură cu Florin se subordonează motivului încercărilor și isprăvilor prin care un erou izbutește să cucerească o fată de împărat. Idealismul eroului iese astfel clar la iveală.

Frecvent în romantică, motivul acesta a deșteptat mai târziu un surâs de ironie. Și un astfel de surâs găsim într-unele din rarele poezii ale lui Eminescu, cu hotărât aspect de umor. Esta poezia *Diamantul Nordului*. În decorul unei grădini frumos stilizată apare cavalerul în fața castelului și cântă iubitei lui. Ea îi răspunde că a fost ursită să nu fie decât a aceluia care-i va aduce diamantul din adâncimea Mării de

Nord. După cum Florin trece prin atâtea și atâtea grele încercări până să ajungă la castelul tănuit, tot astfel și cavalerul nostru până izbutește să scoată diamantul, care preface noaptea în zi. Nicio greutate și nicio ispită nu-l opresc din cale. Scoate din adâncuri diamantul și, fericit, îl aduce iubitei lui.

Până aici ai crede că Eminescu a vrut să versifice o poveste; și-mi aduc aminte c-am citit odată ceva asemănător. Dar de abia la

sfârșitul basmului versificat vezi că motivul a fost pentru Eminescu prilej de înfățișare umoristică: convenționalul motivului iese astfel la iveală. Cavalerul, după ce-a înmănat diamantul, strănută. Cântase noaptea sub balconul iubitei și, dormind în grădină, căpătase guturai. Ca să nu mai capete și de la grădinar vreo rană în afară de aceea din suflet, fuge grăbit, pe când o ușă de la balcon se deschide și adorata se desfată râzând.

Când cineva a stilizat cu-atâta ironie și umor un motiv* ca acesta, atât de înrudit în partea de isprăvi cu acelea ale lui Florin, înseamnă că el e pătruns, ca și **h** cine, de convenționalul unor astfel de situații, lată încă un cuvânt pentru care Eminescu a înlăturat de la început din basmul versificat episoadele încercărilor lui Florin.

Și-acum, după ce ne-am dat seama de prefacerile ce-a suferit sentimentalitatea amorfă încheată în fața de împărat și în Florin, până a ajuns la cristalizarea din Cătălina și Cătălin, să pășim mai departe, urmărind fazele prin care ne-am înălțat la icoana centrală: Luceafărul.

Fata de împărat și Florin au fost la început viziunea neclară a unui fel de-a fi, care nu putea să ni se întipărească, pentru că figurile stăteau separate, *asa* după cum în icoanele bizantine figurile stau pentru sine, fără raporturi de încordare sufletească între ele, raporturi care singure puteau da viață și nuanțare.

Nașterea și desfășurarea sentimentalității încheiate în Cătălina nu puteau fi definitiv și reprezentativ întipuita, decât prin încordarea care se naște din năzuința și încercarea ei zadarnică de a se apropia de

Luceafăr. Numai astfel adâncul uman, care cerea să fie exprimat, putea să fie împletit armonic în desfășurarea poemei.

Tot astfel, zmeul ne apare în prima formă ca o nebuloasă de sentimente, care deși *avea* unele elemente contradictorii, conținea – virtual, cam aburos și învălmășit – mai tot materialul ce va alcătui apoi simțirea Luceafărului. Dar acest material, prea dependent de datele basmului lui Kunisch, nu îngăduia o exprimare a sentimentalității și adâncului sufletească, pe care Eminescu a voit să le întrupeze de la început în icoana centrală.

Privind manifestările, asemănările dintre ambele aceste figuri sunt numeroase: mai toate momentele principale prin care se manifestă acțiunea zmeului le întâlnim și-n acțiunea Luceafărului. Amândouă figurile cad înamorate de o răpitoare fiică a pământului;

coborându-se de două ori din ceruri, fiecare cere ființei iubite să-l urmeze în împărăția lui; și unul și altul, când înțeleg că aceasta-i cu neputință, se hotărăsc să-și schimbe felul și să-și jertfească nemurirea. De aceea, amândoi pornesc să străbată nemărginirea, pentru a cere Ziditorului să-i dezlege de „greul negrii veșnicii”.

Dacă privești numai materialul de gândire, nu și exprimarea, aproape la fel vorbește Ziditorul și Zmeului și Luceafărului și-i liberează de chin, dszvăluindu-le cât de mărginit, de amăgitor și nestatornic lucru e iubirea pe pământ. Materialul fiind atât de asemănător, cum se face totuși că deosebirea de impresie pe care ne-o lasă ambele figuri e atât de mare? Este deci nevoie să pătrundem aceste deosebiri, căci ele, provenind nu atât din materialul sufletească întrebuințat, cât mai ales din stilizarea lui, sunt potrivite să ilustreze primatul imperativelor estetice de care s-a călăuzit Eminescu. Și, pentru că problema se apropie de însăși inima conștiinței lui estetice, ni se impune o amănunțită cercetare comparativă.

Deși realitatea sufletească este, în linii largi, asemănătoare cu aceea a Luceafărului, în chiar evoluția de la ce sugerează cuvântul „zmeu” la *ceea* ce ne spune „Luceafăr” e o distanță al cărei tâlc e ușor de lămurit.

Dacă iubirea zmeului este iubirea unei ființe, care nici în acest aspect al vieții sentimentale nu se poate desface de un fel superior de a fi, atunci cum se împacă acest fel înalt cu imaginea de fioroasă ființă senzuală și hrăpitoare pe care o avem despre zmeu din basmele noastre? Evident, asociațiile firești pe care cuvântul „zmeu” le trezește se ciocnesc în conștiința cititorului cu felul înalt în care personajul e conceput de poet. De aici rezultă o nelămurire în reprezentarea acestei figuri. Deși de timpuriu poetul va fi întrezărit nepotrivirea aceasta, totuși, pentru că în prima formă versificată s-a lăsat prea mult stăpânit

de elementele epice ale basmului lui Kunisch, urmând modelul, pune pe zmeul înamorat să se preschimbe mai întâi în stea și apoi să se întrupeze în tânăr. Dar după întrevorbirea cu fata de împărat, el e înfățișat iar ca zmeu.

Astfel se naște o impresie total hibridă: peste imaginea zmeului, aceea a stelei, apoi aceea a tânărului și iar a zmeului, când acesta vorbește cu Dumnezeu, în forma definitivă, nepotrivirile acestea cu fost înlăturate: dintru început, nu mai avem un zmeu, ci un luceafăr înamorat. Nimic mai potrivit decât imaginea acestei luminoase podoabe a cerului înstelat, pentru a sugera simțământul planarii tainice, al depărtării de cele pământești.

În studiul lui Bogdan-Duică, Despre „*Luceafărul*”.

lui Eminescu, înlocuirea aceasta a zmeului prin luceafăr e înfățișată ca „o scânteiere nouă a unor motive vechi”. În manuscrise, în situații unde e vorba de iubire, apare adesea imaginea unui luceafăr. Dar ceea ce se cuvine să fie subliniat este că nu numai la Eminescu, dar și la alți scriitori – la Alecsandri, bunăoară – limba a pus la îndemâna poezilor această firească imagine, pentru a exprima prin ea ceva deosebit de prețios. Se poate vedea aici în ce măsură limba obștească poate condiționa caracterul marilor creațiuni de artă. În limba franceză, de pildă, unde planeta desămnată prin luceafăr n-are nume masculin, o poemă ca aceea a lui Eminescu, în care luceafărul devine simbolul unor înalte valori sufletești, nu s-ar fi putut naște. În ce privește îndeosebi pe Eminescu, e de reținut că în chiar prima lui poezie publicată – *La mormântul lui Aron Pumnul* – în chiar

Prima strofă, vrând să sublinieze valoarea excepțională a celui dispărut exclamă: „se stinse un luceafăr”, ceea ce dovedește că imaginea aceasta îi apărea spontan când voia să sublinieze o valoare umană. De atunci imaginea este frecventă pentru a deveni o valoare deosebită.

Când am arătat fazele prin care a trecut imaginea

Cătălinei, afirmam că e o potrivire în faptul că zmeul, dintr-o singură privire, cade înamorat el întâi de fată.

Într-adevăr, dacă zmeul înfățișează un fel înalt de a iubi, ne pare cam discordant ca el, care zice iubitei:

„Te-aș privi etern ca pe o stea”, să se aprindă într-o clipă așa de peste fire. Pentru o structură sufletească de felul celei înfățișate prin zmeu, te-ai aștepta ia un alt început. Cu cât adevăr, cu câtă nesilită iscusință ne este zugrăvit începutul iubirii în forma definitivă a *Luceafărului*! îndelungatele priviri ale fetei care-l

Privea în zare cum pe mări

Răsare și străluce...

deșteaptă luarea-aminte și apoi iubirea Luceafărului.

Iar chipul cum își manifestă el iubirea la început poate să pară straniu numai atunci când nu-ți dai seama de firea lui contemplativă:

Și din oglinda luminiș

Pe trupu-i se revarsă.

Pe ochii mari, bățând închiși.

Pe fața ei întoarsă.

El, cel menit să fie oglindă izbăvită de patimi, își tremură razele în oglindă, de-acolo și le revarsă asupra iubitei.

Într-un articol intitulat *Un nou izvor al „Luceafărului”*, dl. Ion Sân-Giorgiu afirmă că motivul geniului nemuritor a fost sugerat lui Eminescu de o poezie a lui Goethe, *Hochbi* [d, din cartea *Suleika* a *Divanului occidental-oriental*. După cele arătate cu privire la motivul nemuririi zmeului, așa cum se află în basmul lui Kunisch, și după cele arătate cu privire la tipologia motivului nostru în folclorul și literatura universală, s-a putut vedea clar că nu din amintita poezie a lui Goethe, în care de altminteri nici nu e situația dintre muritor și nemuritor, ci dintre soare și o zeiță, nu din acea poezie a putut lua Eminescu motivul nemuririi. Dar dacă amintesc de citata părere a domnului I. Sân-Giorgiu, este pentru că apare acolo și o interpretare a pasajului citat, în care Luceafărul își revarsă razele din oglindă, în poezia lui Goethe, lacrimile zeiței, fiica cerului, primesc icoana soarelui.

Aici vede dl. I. Sân-Giorgiu izvorul citatului pasaj din

Eminescu: „Astfel la Eminescu Luceafărul se oglindește într-o

oglinză unde-l vede iubita, pe când la Goethe astrul se oglindește în perlele cu care se împodobește zeița”. Evident, ca și în restul poeziei, ca și în situația ei centrală (soarele și o zeiță, copilă a cerului), nimic comun între această poezie a lui Goethe și între poema lui Eminescu. Restrângerea Luceafărului în oglindă este deci la Eminescu un măiestrit mijloc de-a indica de la început firea contemplativă, care mai degrabă așteaptă să fie stârnită, decât ca ea direct să-și afirme patima. O astfel de fire ar rămânecla această atitudine, dacă fata n-ar prinde să-l

cheme ea pe el, din vis:
O, dulce-al nopții mele Domn.
De ce nu vii tu? Vină!

Iubirea Luceafărului, începând altfel decât aceea a zmeului, e de așteptat ca deosebirile lor să se accentueze mai mult.

Deși, privita în bloc, atitudinile zmeului seamănă cu ale Luceafărului, totuși deosebirile de nuanță, de ton, de gradare sunt numeroase.

Supunându-se numai propriei lui porniri, zmeul se coboară de două ori pe pământ și „preface-n tânăr sufletu-i divin”. Prima coborâre e de-o înflăcărare ce surprinde și ca ton și pentru că nu mai îngăduie o gradație pentru cea de a doua coborâre:

Ah! te iubesc – îi zise el – copilă.
La glasul tău simt sufletu-mi rănit.
Din stea născut, plec fruntea mea umilă.
Cu ochii mei prind chipul tău slăvit.
Nu vezi cum tremur de amor, ai milă!

S

Nimic înalt, nimic mândru din care să se întrevadă firea lui, nu străbate aceste prime cuvinte ale zmeului. Te izbește să vezi o lipsă de demnitate, vecină cu umilința, la o ființă ca el, purtătoare a unei înalte valori. Că zmeul cade înamorat, este firesc: dacă el ar fi fost numai întruparea contemplării, de bună seamă basmul nu s-ar fi putut țese. De aceea, atât zmeul cât și Luceafărul au fost concepuți larg: alături de

felul lor predominant, se afirmă iubirea care crsște până la patimă.

Dar dacă în sufletul omenesc pot conviețui mai multe aspecte, atât realitatea vieții cât și optica specială a artei cer ca ele să fie străbătute de predominanța personajului. Ca un colț al sufletului să rămână neînfrâurit de dominantă, este neverosimil, cu atât mai mult o manifestare hotărâtoare a vieții, cum este iubirea. De aceea, când zmeul numai că nu îngenunche zicând fetei:

plec fruntea mea umilă, tremur de amor, ai milă!

ne întrebăm dacă accente de acestea, care nu ne-ar surprinde sub pana lui Conachi, cadrează cu *ceea* ce este în esența ei o ființă superioară. Evident că e aici o clintire din rostul verosimilului. Dar nu este numai atât. Arătata nepotrivire *avea* să aibă răsunet mai departe și să producă o altă scădere.

După accentele de mai sus, zmeul cere fetei să-l urmeze în împărăția lui. Dar pentru că dintru început accentul a fost pus nu pe firea lui înaltă, ci pe patima lui, nu suntem pregătiți să înțelegem cât de apăsător lucru este pentru el o întrupare pământească, așa încât, atunci când zmeul cere fetei să-l urmeze **v** în dulci grădini aproape lângă soare, ne întrebăm de ce această cerere, de ce insistă asupra ei și nu rămâne el pe pământ, căci nu vedem întrucât sufletește faptul acesta l-ar stânjeni. Accentele exagerate din prima coborâre a zmeului aduc și altă scădere: nu mai îngăduie un *crescendo* la a doua coborâre. A, două întrupare a zmeului purcede, ca și cea dintâi, din propria lui pornire. De data aceasta însă ne surprinde o potolire a accentelor pasionale și o creștere a îmbierilor contemplative:

O vin cu mine, scumpă, **n** fundul mării

Și-n palate splendizi de cristal.

Când vântu-a trece peste-a apei arii

Ți-i auzi cântarea lui pe val.

Ți-i închina viața ta visării.

Vei fi oceanului monarhul pal.

Dar descreșterea aceasta a pasiunii, acum la a doua coborâre a zmeului, văzută în perspectiva întregii desfășurări a poemei, pare

nepotrivită. Când, curând după aceasta, zmeul se hotărăște să-și sfarme în așchii veșnicia.

această hotărâre nu-și putea da toată măsura, decât adusă de un nou val de pasiune.

Toate aceste observații, oricât am căuta să le întemeiem, ar putea fi luate drept simple păreri subiective – supuse îndoielii, ca tot ce nu poate avea stringența probei directe – dacă n-am avea puțința să le probăm hotărâtor temeinicia prin însăși cercetarea modificărilor care s-au impus lui Eminescu în forma definitivă a *Luceafărului*.

Luceafărul se desprinde și el de două ori din înălțimi, dar nu din propriul îndemn, ci pentru a răspunde chemărilor Cătălinei; și el este înamorat, dar aceasta o cunoaștem din zugrăvirea momentului când el ascultă chemarea fetei și pornește a se coborî:

El asculta tremurător.

Se *aprindea mai tare*

Și s-arunca fulgerător.

Se cufunda în mare.

Odată însă preschimbat în tânăr și ajuns în fața

Cătălinei, primele lui cuvinte ne destăinuiesc mai ales stânjenirea ce o simte pe pământ o ființă ca el:

Din sfera *mea*, venii cu greu

Ca să-ți urmez chemarea, *iar cerul este tatăl meu*

Și mumă-mea e marea.

Ca în *cămara* ta să vin.

Să te privesc de-aproape.

Am coborât cu-al meu senin

Și m-am născut din ape.

Nimic plecat, cu atât mai puțin umilitor, în aceste cuvinte: dimpotrivă, o notă de mândrie, care contrastează cu plec fruntea mea umilă și celelalte accente ale zmeului din prima întrupare.

Observați, îndeosebi, metafora, ca în *cămara* ta să vin.

În limbajul curent *cămară* înseamnă o încăpers strâmtă, de nelocuit Evident, nu astfel era odaia din castelul cu „falnice” bolți al

fetei de împărat.

Dar oricât de strălucită putea să fie odaia din acest palat, ea nu putea să pară copilului nemărginirii decât strâmtă și apăsătoare, ca o cămară. Astfel, când cere fetei să-și lase lumea ei și să-l urmeze în împărăția lui, cererea ne apare izvorâtă din adâncul firii lui, n-are nimic nefiresc. Ceva mai mult, presimți de pe acum că nepotriviri de neînălțurat vor covârși iubirea lor.

De unde în această primă coborâre predomină contemplarea, în cea următoare patima devine mai vie, contrar de ceea ce am văzut la zmeu. Creșterea pasiunii e vădită în cea de a doua coborâre prin chiar înfățișarea Luceafărului, „cu ochii ca două patimi fără saț”, și se exprimă prin repetarea calde chemări:

O vin, odorul meu nespus.

Și lumea ta o lasă;

O vin, în părul tău bolai

S-anin cununi de stele.

ta prima întrupare a Luceafărului, după cuvintele menite să sublinieze distanța dintre ei:

Căci eu sunt vie, tu ești mort

Și ochiul tău mă-nghiață...

Eminescu știe să sugereze durerea Luceafărului nu prin cuvinte, ci prin tăcerea lui. Este aici o tăcere care vorbește mai mult decât orice răspuns grăit, și numai un mare meșter al înțelegerii și exprimării umane putea să destăinuiească adâncul situației prin această tăcere a Luceafărului nesublinită de niciun gest.

Cu atât mai mult, dialogul din cea de a doua coborâre ne încordează toată lua rea-a minte.

Iar după întrebarea lui atât de simplă:

Au nu-nțelegi tu oare.

Cum că eu sunt nemuritor

Și tu ești muritoare?

când Cătălina îi arată, la rândul ei, singura puțință de apropiere:

Tu te coboară pe pământ.

Fii muritor ca mine – simți că singura desfășurare posibilă aște hotărârea celui înțeleghător de a cere Ziditorului să-l descarce de nemurire, devenită acum o grea povară.

Fericita modificare introdusă de Eminescu în ultima formă a poemei: fata de împărat dorește din inimă o apropiere de Luceafăr, își vedește aici toată valoarea ei expresivă: frământarea plină de oscilații a fetei se împletește cu sporirea patimii Luceafărului, până se cimentează hotărârea desfacerii de nemurire. Chipul cum hotărârea aceasta se exprimă în cuvintele cereștilor înamorați diferă de la prima la ultima formă. În prima, după cererea lămurită:

Fâmi dar de nunta nemurirea ta, urmează o pregătire de patru versuri menite să *dea* ceva din atmosfera sumbră și fatală, atât de plăcută romanticilor:

Întunecos și fără de speranță.

La ea privește geniul în nimb – Își simte inima legată-n lanț

În lanțul lumii ce-i cu-o mie limbi.

Vorbele *fără de speranță* au ceva de romanță sentimentală; ele sunt și nepotrivite, căci nu cadrează cu dinamismul hotărârii, iar ultimele două versuri citate, cu explicitul lor, sunt inutile, o searbădă pregătire pentru ceea ce *avea* să urmeze, răspunsul lui încheiat astfel:

Chiar nemurirea mea, chiar abundența

Puterii mele tu o ceri în schimb.

Ei bine, da! Eu m-oi sui la cer.

Ca de la Domnul moartea mea s-o cer!

Dacă în poezie esențialul ar fi materialul de gândiri și sentimente, aceste patru versuri ar putea să fie socotite ca definitive. Ele conțin mai tot ce avea să intre în răspunsul Luceafărului, în forma ultimă.

Ca mișcare afectivă, două sunt momentele vii în acest răspuns: *Tu-mi ceri chiar nemurirea mea în schimb* și hotărârea *da* / Era firesc ca în jurul acestor momente să se închege forma definitivă, care chiar păstrează din poema «cea primitivă acele opt cuvinte subliniate. Restul trebuia să fie întocmit altfel. După *chiar nemurirea mea o ceri* adaosul

chiar abundența puterii mele era, material, o tălmăcire inutilă și, artistic, o linie moartă. Dar dacă, înlăturând tălmăcirea.

Eminescu a făcut o economie de timp, cineva ar putea obiecta că, adăugând după un *în schimb* din prima redactare precizarea pe-o sărutare, a strecurat în forma ultimă o notă de prisos. Citind însă versurile corespunzătoare:

Tu-mi ceri chiar nemurirea mea în schimb pe-o sărutare, vezi că-n acest moment hotărâtor al poemei cele două motive – nemurire și patimă – se ciocnesc încă o dată, ca o totalizare estetică a situației de până acum, tocmai pentru a da toată greutatea mărturisirii Luceafărului. Până aici, el atusese destule gesturi și cuvinte de afirmare a iubirii. Aici însă era momentul mărturisirii:

Dar voi să știi asemenea

Cât te *iubesc* de tare.

Iată de ce Eminescu, cel atât de concentrat în expresie, a sporit aici cuvintele față de prima redactare. Unde se poate vedea însă măiestria lui în a concentra, este strofa următoare, comparată cu versurile corespunzătoare ale primei redactări. După ce zmeul anunțase că se va urca la cer, ca să ceară de la Domnul moartea, el continuă să vorbească o strofă întreagă:

Da, moartea! Pentru o clipă de iubire

D-eternitatea mea să mă dezlege.

Să văd în juru-mi anii în peire.

Să am în inima mea moartea rece.

Să fiu ca spuma mari, în sclipire.

Să văd cum trec cu vremea care trece – O, mult ceruși, prea mult – și totuși ție

Ji-nchin splendori, putere, veșnicie.

Cum vedem – o înseilare de gânduri menită să arate prețul jertfei care se cere. Dar era aici locul potrivit pentru atâta retorică? Din toate notele alcătuitoare, partea viabilă nu putea fi decât acel *da!* inițial și gândul: de *eternitatea mea să mă dezlege*. Făcând din exclamația *da!* centrul frazei care alcătuiește strofa, și reluând în chip simetric, de

data asta în grupe de câte două versuri, motivele: nemurire și patimă, care se ciocnesc în strofa anterioară, Eminescu încheie această parte a vorbirii Luceafărului:

Da, mă voi naște din păcat.

Primind o alta lege:

Cu veșnicia sunt legat

Ci voi să mă dezlege.

Astfel a știut să dea organic» iată momentului, mlăturând toaft searbădă filosofare a zmeului, cu atât mai inutilă, cu cât anticipa uneia din gândurile formulate de Dumnezeu, slăbindu-le puterea.

Pentru că în hotărârea astfel formulată avem un moment central al poemei, anticipez aici asupra cercetării formelor, care fac tranziția de la basmul versificat la icoana ultimă. Dintre manuscrisele poetului, trei sunt acelea care, în iambul de opt silabe, stau mărturie despre procesul de plăsmuire în legătură cu acest moment: răspunsul Luceafărului.

În manuscrisul Academiei nr. 2277, avem trei strofe

(41, 42 și 43, fila 140). În prima strofă, singura deosebire față de prima strofă a formei definitive este al treilea vers, care sună:

Voi să-ți arăt asemenea

Dar sub forma aceasta, ultimele două versuri ale strofei erau pe același plan cu primele două versuri neaducând gradatie. Prin introducerea unui *dar* în fruntea versului se da o posibilitate de accentuare mai mare, la care contribuie și înlocuirea cuvintelor *să-ți arăt*, prin *să știi*.

Dar vreau să știi asemenea...

Ca și pentru paginile anterioare, mă servesc de ediția d-lui

D. Mazilu, M. Eminescu, *Poez / 7 și variante* (1940) pentru că este azi cea mai bună ediție pentru cercetarea genetică a creațiunii poetului.

Din cele două strofe următoare ale manuscrisului amintit se vede și mai bine dibuirea către forma definitivă:

Mă sui până în sus la cer.

La Domnul lumii toate
Și voi ca moartea s-o cer
La ce! ce a da o poate...
Și pentr-o clipă de amor
Să-mi facă altă lege
De veșnicia-mi sunt legat
Eu voi să mă dezlege.

Prima strofă arăta aici un program nelalocul lui și anticipa asupra ascensiunii Luceafărului, scăzând interesul momentului acela. Strofa a doua era dezvoltarea părții viabile din prima redacțiune, conținută virtual în cuvintele: *Pentru o clipă de iubire, d-eterinitatea mea să mă dezlege*. Dar după cum în elanul de hotărâre elementele de filosofare erau nefirești, tot astfel aici, în căldura mărturisirii, gândirea critică conținută în: *pentr-o clipă de amor* este nefirească. E drept că mai târziu, când Luceafărul vorbește lui Dumnezeu, reapare imaginea aceasta când el cere, în schimbul darurilor la care renunță, o oară de *iubire*. Dar acolo, contextul și accentul erau mai mult pe jertfa care se făcea decât pe schimbul cerut, care, firește, trebuia să fie înlăturat, pentru ca spontaneitatea și căldura elanului să aibă o cristalizare aleasă și lipsită de contraziceri. În sfârșit, în această redacțiune, după versurile mai sus citate, urmează această strofă:

Și de aici să te repezi
Ca fulgeru-ntr-o oară
Și-n clipa asta tu să vezi
Ce face dânsa oare?

În manuscrisul 2277 aceste versuri sunt ultimele în legătură cu poema noastră.

Dar cui se adresează cuvintele să te repezi și să vezi ce face dânsa oare? Până aici, Luceafărul vorbise fetei de împărat. Acum însă persoana a doua nu se mai referă la ea: cu ironie, poetul se adresează direct Luceafărului și anticipează astfel scena îmbrățișării dintre Cătălina și Cătălin. De fapt, strofa este un ironic soliloc al poetului, prin care curentul liric de până acum este întrerupt.

Pentru dinamismul creator al lui Eminescu, un elan care se frânga prin chiar nemărginitul lui, nu e lipsit de însemnătate să reținem această observare:

prima încercare de a organiza liric poema se încheia cu hotărârea desfacerii de nemurire.

De fapt, aici este momentul hotărâtor al patimii.

Ce urmează, străbaterea nemărginirii, de pildă, să află virtual conținut aici.

Descifrând un proces asemănător și la alte creațiuni însemnate, avem un mănunchi de fapte concludente cu privire la ritmul statornic de sentiment și la dinamismul creator.

Observația relevată nu este un fapt izolat. Un proces asemănător stă la baza celor mai alese plăsmuiri, de la *Epigonii și împărat și proletar* (această poezie s-a născut din polaritatea a doua straturi de experiențe despre care avem mărturii în manuscrise), până la *Scrisori*.

Iată acum plăsmuirea următoare a acestui moment, păstrată în manuscrisul Academiei nr. 2275

bis, 49, în trei strofe (45, 46 și 47); prima strofă reproduce întocmai forma arătată în manuscrisul

2277. Celelalte două strofe au forma următoare:

Mă sui în sus până la cer

La Domnul lumii toate

Și voi ca moartea să mi-o dea.

El singur numai poate.

În schimbul unei clipe dulci.

Primesc o altă lege.

Cu veșnicia sunt legat.

Dar voi să mă dezlege.

Inutilitatea programului arătat aici în prima strofă a simțit-o Eminescu când a anulat în manuscris, tăind cu două linii, întreaga strofă.

În ultima strofă citată aici, primul vers se luptă să atenueze nota

de critică și de depreciere a iubirii.

Nu mai e vorba de primirea pasivă și pentru o *clipă de amor să-mi facă altă lege*, ci de mărturisirea că primește o *altă lege*, în schimbul unei clipe dulci.

Forma activă *primesc*, în locul formei anterioare *să-mi facă*, accentuând preferința, atenua și ea partea critică, conținută acum nu în o *clipă de amor*, ci în o *clipă dulce*. Modificarea arată că nu pe calea atenuării expresiei se înlătura atmosfera de critică, pe care o putea sugera amintirea vremelnice iubiri în acest moment de elan. Dovada că acesta a fost spiritul autocriticii lui Eminescu o avem în ultima redactare păstrată în manuscrise, aceea cuprinsă în manuscrisul Academiei nr. 2261, care menține cu puține modificări ultimele trei versuri ale strofei; și numai primul ei vers apare cu totul modificat:

Da, mă voi naște din păcat.

Astfel, după atâta ocol, Eminescu se întoarce cu întregirile necesare la ceea ce era viabil în forma exclamativă cuprinsă în prima redactare.

Da, moartea I

În jurul exclamației *da!* – desfăcută de tot ce putea să aibă contradictoriu această dominantă a momentului – grupează notele menite să pună în relief hotărârea lui, care, formulată astfel, nu mai putea fi subliniată de niciun alt *crescendo*, decât de al faptei.

Și zmeul și Luceafărul străbat nemărginirea, spre

a ajunge la tronul Celui Atotputernic. Deși acțiunea lor în linii largi pare identică, totuși câtă deosebire și-n formele de manifestare și în efectul lor! Rostul acțiunii, ca un mijloc firesc de a dezvălui adâncurile sufletești, l-am ilustrat arătând sporul de viață, de adâncime și de interes, care se naște din faptul că în forma ultimă Cătălina iubește pe Luceafăr.

Acum avem prilej să vedem ce spor de impresie se deșteaptă în cititor când două acțiuni în aparență identice primesc plăsmuiri diferite. Este însăși deosebirea de la material neîntocmit la formă vie.

Am văzut cât elan se cuprindea virtual în hotărârea zmeului de a

se înălța la Dumnezeu. Dar în prima redactare, înainte de a se avânta în spații, zmeul mai poate avea, nu știu cum să zic: liniștea sau răgazul, și ceva mai mult, să-și spună dorul inimii și chiar să filosofeze:

La cer se-nalță el pe bolta mare.

Cu-aripe lunge curățind seninul.

Privește-n jos castelul în splendoare.

L-apucă *dorul inimii*, suspinul.

— Ah, ce-ai cerut, femeie trecătoare.

Fsmeie scumpă, ca să-mi mângâi chinul.

Deasupra lumii, risipite-n șoapte.

El se înalță – un curcubeu de noapte.

Firește, elanul hotărârii nu conglăsuiește cu această contemplativă oprire, necum cu această căinare filosofică a zmeului. S-ar zice, atât în filosofarea strofei anterioare, cât și din cea citată aici, că hotărârea zmeului încă nu este definitiv cimentată. Singura dezvoltare potrivită era fapta. De aceea, după hotărârea atât de categoric formulată a Luceafărului, el nu mai vorbește nimic; ceea ce îl stăpânește acum se vede nu din vorbă și din popasuri pe cer, ci din altceva cu totul deosebit: din chipul cum străbate nemărginirea.

Urcarea zmeului la tronul lui Dumnezeu ne face impresia nu a patimii impetuoasă care se dezlănțuie, ci a ceva tihnit:

În vremea asta, zmeul se suie

La cer, cu aripile lungi întinse.

Culege-n cale-i blânde surâse

A mii de stele, ce păreau ca ninse.

Față de această liniștită urcare cu atmosferă idilică:

stelele-i surâd blând în cale – zborul vertiginos al

Luceafărului nu este numai un minunat exemplu de sublim, nu arată numai libertatea nestânjenită cu care se mișcă în elementul lui, dar, mai ales, dă măsura patimii, gândul unic de care-i mânat.

De obicei, Eminescu toarnă într-un vers un înțeles fără să-i rupă unitatea. Astfel aici: după propozițiunea de șase silabe, *porni Luceafărul*, urmează o oprire în vers, făcută anume parcă să dea răgaz

respirației pentru larga întindere de aripi cerută de avântul zborului. Astfel, finalul versului nu mai poate fi oprire, ci se contopește larg în versul al doilea, pregătind acea imagine care într-adevăr poate să stea alături de cele mai izbutite exemple de sublim din toate literaturile:

Porni Luceafărul. Creșteau în cer a lui aripe.

Și căi de mii de ani treceau în tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesubt.

Deasupra-i cer de stele – *Părea un fulger, neîntrerupt.*

Rătăcitor prin ele.

N-a mai rămas aici nimic din decorul de idilă al primei redacțiuni; străbaterea nemărginirii dă măsura năvalnicului sentiment și arată pătimășa însetare de iubire pământească.

În prima formă, străbaterea nemărginitului înstelat se reduce la cele patru versuri mai sus citate și, dacă n-ar fi imaginea aceea a stelelor cu blândețe lor surâsuri, ar lipsi cu totul impresia drumului străbătut de zmeu. Aici, Eminescu cel iubitor de formă concentrată, în loc să reducă, dezvoltă, pentru a exprima prin viteză impetuositatea patimii.

Căutând să caracterizez personalitatea lui Eminescu, afirmam că o stare de suflet eminesciană izvorăște dintr-un sentiment dezlănțuit atât de viu, încât vrea mai mult decât aste în rostul firesc al vieții.

Precizam că patima și afirmarea excesivă, de o parte, negațiunea excesivă, de altă parte, sunt cei doi poli în care se cuprinde creațiunea lui Eminescu. Adăugam că, dacă această intuiție este adevărată, atunci ea trebuie să fie confirmată prin toate aspectele creațiunii lui Eminescu: motiva, arhitectonică, imagini.

Priviți acum *Luceafărul*. Totul până aici a fost menit să arate treptat deșteptarea, apoi aprinderea, în sfârșit năvalnica afirmare a patimii, care mai degrabă ar renunța la ce-i mai adânc sădit în caracter și personalitate, decât la pornirea ei. Dar tocmai acest elan spre absolut duce la negațiune și la izbăvirea prin înțelegere. Ceea ce îndeosebi a accentuat Eminescu în trecerea de la prima la ultima fază a *Luceafărului* este tocmai arătata polaritate, lată, în cadrul acesta,

momentul actual: străbaterea nesfârșitului. I-a dat atâta relief tocmai pentru că era cel mai potrivit mijloc de a exprima elanul nemărginit al patimii, înfrățirea intensității unui sentiment cu viteza nu este desigur o creațiune a lui Eminescu. Studii asupra acestui mijloc de exprimare nu s-au făcut. Material din literaturile clasice n-ar fi greu de adus pentru o astfel de cercetare. Aș putea, de pildă, să amintesc vestitul semnal al focurilor și rapiditatea transiterii semnalului din Orest/ a lui Eschil, pentru a da impresia măreției evenimentului: căderea

Troiei. Momente de fugă vertiginoasă, menite să exprime o anumită încordare sufletească, pot fi ușor documentate din folclor, de pildă: sărituri imense ale unui cal pentru a satisface nerăbdarea, în literaturile moderne, procesul acesta: viteza ca un mijloc de exprimare a unei anumite stări sufletești, a fost răspândit prin nepilduitul succes al fugii strigoiului pe calul fantomă, din vestita baladă Lenore a lui Burger. Am arătat într-un studiu, cum fuga acsasta exprimă spaima celei răpite de strigoi; și tot acolo se pot vedea pentru aceste aspecte ale vitezei unele paralele, care ar putea fi sporite. Exemplu: Mazeppa lui Byron. De altă parte, romantica a realizat nu o dată străbaterea spațiilor și aspectele cosmice, pentru a exprima excepționale stări sufletești; mai ales la Byron și cei influențați de el, ca Eminescu, în anii lui de formațiune. La Eminescu, momente de felul acesta nu apar pentru prima dată în *Luceafărul*. Las la o parte unele analogii de structură între *Strigoii* și *Luceafărul*. Strigoii înfățișează absolutul patimii omenеști, care nu se oprește nici în fața hotarelor morții. Patima se distruge și aici prin însuși absolutul ei. După ce magul readuce în lume pe Maria sub formă de strigoi, și Arald devine și el strigoi, nici după moarte pasiunea lor nu cunoaște margini; în avântul lor erotic, sunt surprinși de zori și împietriți pentru totdeauna. Este interesant de relevat analogia dintre Arald, care străbate stepele pentru a obține de la magul și preotul păgân înfrângerea legilor firii, ca să aibă înapoi pe Maria, și momentul care ne interesează acum: Luceafărul străbătând nemărginirea pentru a obține de la Ziditor tot o înfrângere a legilor lumii, izbăvirea de propria lui fire.

Înfrățirea unui sentiment cu străbaterea spațiului apare și în poezia nedesăvârșită *Un roman* (care a fost încheiată în concepția lui Eminescu încă din

1865, dar asupra căreia a revenit până la 1877, dată oare coincide cu a doua fază în plăsmuirea *Luceafărului*); în final, relevăm aceste accente în legătură cu gândul că iubita ar putea să moară:

Și de-ai muri, iubito – căci contra morții n-are

Nici Dumnezeu putere – otuncea cu amar

Aș stinge cu-o gândire sistemele solare.

Aș grămădi din ele o piramidă mare.

Puind în ea al vieții frumos mărgăritar:

Figura-ți de minune. Și-n noaptea cea pustie.

În haos fără stele, în veșnicul nimic.

M-aș arunca în doliu să cad o veșnicie

Cu viața mea sfărmată de-o lungă nebunie.

Etern, etern cu doru-mi deșertul să-l despic!

Și dacă vreodată lumea dezlănțuită

Ar reintra în viață și-n vechile ei legi.

Ființele ei nouă cu mintea lor uimită

Cornetul să-l privească din calea lui greșită

Neliniștind în zboru-i veciile întregi.

Și acel cornet puternic cu coama lui zburlită.

Ce exilat din ceruri „e prin blestemul său.

Etem-anomalie în lumea liniștită.

Zburând cu-a lui durere adâncă, neghicită.

Acela să fiu eu!

Pentru a exprima nemărginitul durerii, poetul nu găsește mijloc mai potrivit decât pornirea de a distruge universul și gândul de a se arunca în spații, să cadă o veșnicie. Și dacă lumea s-ar reface vreodată, el, transformat în cornet, să-i tulbure liniștea străbătând spațiile. Este vădit cum în acest remarcabil pasaj absolutul patimii și al deznădejdiei dezlănțuite de gândul că moartea ar pune hotar iubirii se exprimă prin căderea veșnică în spațiu. Eminescu era o fire în care un sentiment sau

motiv, odată apărut.

Îl urmărea neconținut. Cu atât mai mult procedeu!

mai sus arătat era potrivit cu ritmul său de sentiment: patimă și negațiune prin însuși nemărginitul ei. Și cum interesul lui Eminescu pentru motivele din *Un roman* a dăinuit până la 1877, înțelegem de ce nu s-a putut opri la searbăd ele versuri ale zborului din prima redacțiune. Ele au fost germenul care, înfrățit cu nevoia de afirmare a absolutului patimii și cu vechea dâră a motivului final din *Un roman*, i-a ținut mereu trează încordarea creatoare, care a dus la minunata formă din ultima redacțiune.

Pentru a încheia și aici cu un aspect stilistic, reieșez din manuscrisul 2276, care poartă semnele unui scris înfrigurat, că, după cum comenta zboară neîntrerupt minată de durere adâncă, tot astfel Luceafărul:

Părea un fulger ne-ntrerupt

Aprins de-ale lui chinuri.

(Ms. 2276, f. 203 verso)

Mai târziu, poetul, simțind ce era nepotrivit cu felul

Luceafărului în cuvântul *chinuri*, ajunge la

El zboară, gând *purtat de dor*, în care, dacă nu mai găsim nici materialitatea din chinuri, nici atenuarea *zbură Luceafărul-n dureri* (Ms.

cit., fila 204), avem în schimb acea măsurare a patimii prin viteză, una din fețele cele mai strălucitoare ale cristalului definitiv.

Scaunul Dumnezeirii, țelul zborului, era înfățișat în prima redactare ca un decor de pompă, mărginit la strălucirea exterioară, fără să se contopească în simțirea totală a momentului:

La tronul cel etern pe scări deschise

Stau mândre genii cu lumină-ncinse.

Searbăd și mai ales convențional! Cu tact, în ultima formă, poetul înlătură orice determinare prin elemente văzute de ochiul omenesc. În urma Lucea

farului au rămas departe toate sistemele siderale, iar locul de oprire este sugerat prin elemente negativa. Unde ajunge Luceafărul nu sunt hotare, nici ochi care să cunoască, nici vreme.

Pentru procesul creator care a dus la forma definitivă a sugerării prezenței lui Dumnezeu, ne stau mărturie trei manuscrise. În primul rând, este manuscrisul 2276, cu văditele lui semne ale unui scris la o temperatură sufletească neobișnuită. Strofa o treia a acestui manuscris, la fila 203, verso, imediat după versul care arată cum piere cel din urmă crug și singur e cu totul, dă, ca o primă încercare de a exprima momentul de care ne ocupăm, următoarele versuri:

Unde vecia n-are loc
Să se-nvârtească sferic
Și unde virgin de orice foc
E pururea-ntuneric.

Se vede că strofa s-a închegat spontan. Poetul repede a tăiat-o cu două lirai, dar dovadă că elementele ei îi pluteau insistent în fantezie este că o reia la fila următoare, dându-i această formă:

Unde vecia n-are loc
Să curgă-n lume sferic.
Unde-a rămas virgin de foc
Eternul întuneric.

Elementele care i-au plutit deocamdată vag erau:

absența locului, a mișcării și luminii, ceva cu totul deosebit de decorul luminos al primei forme. Sugerarea misterului numai cu aceste elemente negative putea să vorbească în chip potrivit fanteziei. Luceafărul intra în lumea celor nevăzute. Dacă aceasta era nevoia de exprimare, forma de mai sus nu putea îndestula: absența lumii care învârtește sferic nu este vecie, nu este absolutul Dumnezeirii, iar versurile cu eternul întuneric rămas virgin de foc sunt o tautologie a conținutului primelor două versuri.

Ca să redea imaginea apropierii de Dumnezeu, strofei mai sus citate îi urmează altele două:

Unde nu-i centru nici hotar

Cărarea a cunoaște
Și unde timpul în zadar
Încearcă a se naște.
Acolo nu alunecă
Vreodată o scânteie
Luceafărul se-ntunecă
Silit în loc să stea.

Prima strofă citată aici este, de fapt, prefacerea strofei unde vecia n-are loc. Accentuează în primele două versuri absența elementelor spațiale, înlătură tautologia arătată și întregeste imaginea cu o notă esențială: absența timpului. Astfel încheagată, strofa se preciza ca element necesar, vrednic să fie rotunjit mai departe.

S-ar părea cu totul de prisos strofa a doua. Firește, acolo unde nu-i centru, nici Hotar, nu sunt nici aștri. Și totuși ceva din elementele strofei acesteia era necesar strofei întâi. Când zici că undeva nu-i centru, nici hotar, imaginea evocă mai mult haosul dezorganizat, decât lumea. Dar nu imaginea dezordinii haosului era firească pentru a sugera apropierea de Dumnezeu, ci imaginea unei lumi iraționale, în care lipsește chiar posibilitatea de centru și hotar. De aceea, forma ultimă concentrează toate elementele necesare din aceste două strofe, într-una singură. Până ajunge aici, Eminescu încearcă o altă cale, aceea de a reda prin impresie înfricoșătoarea prezență a lui Dumnezeu:

Fiori de moarte îl pătrund
Și aripile-și strânge își ține fața lui în mână
Și-ncepe trist a plânge.

(Ms. 2276, fila 205)

Îndoit de stângoci: întâi, pentru că *fiori* de moarte te pot cuprinde în împrejurări foarte diverse; și al doilea, pentru că *plângerea tristă* e o notă cu mult mai prejos nu numai de zbuciumul Luceafărului dar și de măreția momentului. Plângi *trist* în atâtea împrejurări curente ale vieții... și apoi acest plâns trist se potrivea oare cu atmosfera înaltă și puterea pe care voia s-o întipuiască în Luceafărul? Și totuși.

Eminescu n-a renunțat ușor la această cală de exprimare. Revine în strofa a 18-a a aceluiași manuscris, înlăturând ascunderea feței în mâini și plângerea tristă prin:

Voința doar îl ține viu.

Altminterea s-ar stinge...

Dar oscilează, căci în alt manuscris vrea să împace plângerea Luceafărului cu demnitatea lui:

Fiori de moarte îl străbat

Și aripile-și strânge

Și *este data cea dintâi*.

Că el începe-a plânge.

(Ms. 2275 bis, fila 56)

Dar se vede că aici Eminescu a simțit nepotrivirea expresiei *fiori de moarte* la o ființă nemuritoare și, nevăzând încă necesitatea da a renunța la redarea fiorului apropierii de Dumnezeu, încearcă forma următoare:

Fiorii-l trec și teamă-i e.

Aripile își strânge

Și-ntâia oară de când e.

Chiar el începe-a plânge.

(Același manuscris și aceeași filă)

Chiar și-n forma de la 10 aprilie 1882 el nu renunțase încă la acest moment. Se vede că-l nemulțumea totuși nepotrivirea dintre teamă și *fiori*, de o parte, și dintre *teamă* și felul Luceafărului, de altă parte. De aceea, păstrând strofa de mai sus, modifică versul întâi în felul următor:

Fiori-l trec și frig îi e...

(Ms. 2261, fila 207)

*

lăsând restul strofei neschimbat. Dar nici această întregire nu-l putea mulțumi. Simțind nepotrivirile arătate, taie cu trăsături hotărâte întreaga strofă. Înlăturarea era cu atât mai ușoară cu cât, înainte de această strofă, poetul ajunsese la singura exprimare posibilă a

prezenței lui Dumnezeu. Cele două strofe anterioare celei tăiate aveau forma rămasă definitivă.

Pentru că ultimele două strofe în legătură cu apropierea lui Dumnezeu pot reprezenta unele greutăți, e necesar să le precizăm înțelesul.

Acolo unde ajunge Luceafărul, lipsește chiar și posibilitatea de cunoaștere. Aceasta este trăsătura nouă din forma definitivă. În schimb, singurul element pozitiv, după atâția *nu*, este acea sete *care-l soarbe*, substratul întregii ființări: voința oarbă, cu setea ei de a fi factorul din care Dumnezeu urzește lumea. În contextul acesta, se lămurește și rostul și înțelesul strofei din redacțiunea ultimă:

Căci unde-ajunge nu-i hotar.

Nici ochi spre a cunoaște

Și vrem **ea-n** cearcă în zadar

Din goluri a se naște.

Intr; un studiu, *Eminescu, note asupra versului*, însemnată contribuție la descifra m-a metricii noastre, G.

Ibrăileanu, citând strofa aceasta, afirma că aici „Eminescu formulează nici mai mult nici mai puțin decât geneza timpului” (*Studii literare*, p. 167).

Nu ne putem uni cu această părere. După cele arătate mai sus, se vede limpede că aici Eminescu nu numai că nu formulează geneza timpului, dar, voind să sugereze absența oricărei putințe de a cu noastre, înlătura odată cu ideea de loc și pe aceea de timp. Numai astfel le poți apropia de acel absolut, pe care vrea să-l sugereze prezența divinității.

Și dovada pipăită că acesta a fost gândul lui Eminescu ne-o dă o formă anterioară:

Unde nu-s margini nici hotar

Ca să te poți cunoaște

Și unde *vremea* n-are loc.

Căci nu se poate *naște*.

(Ms. 2276, fila 205)

Formulat astfel, momentul nu era integrat în experiența Luceafărului, scădere ce nu mai apare în acel:

unde ajunge nu-i hotar, din ultima redactare. De altă parte, versul ultim era prozaic, atât prin motivarep când, cât și prin imaginea puțin sugestivă, scăderi pe care le mai întâlnim în ultima redactare.

Ajuns în fața Ziditorului, atitudinea zmeului diferă de aceea a Luceafărului, deși amândoi vin să ceară aceeași ușurare. Zmeul, ca și cum ar fi meditat pe drum o cuvântare, începe printr-o preamărire a lui Adonai, un fel de *captatio benevolentiae*.

După aceasta, își strecoară rugăciunea:

O, Adonai! al cărui gând e lumea

Și pentru care toate sunt de față.

Ascultă-mi ruga...

apoi caută să-i argumenteze ca un orator oare încearcă să convingă pe Dumnezeu că, față de imensitatea puterii lui, n-ar avea nicio pagubă dacă ar consimți:

Deși te-adoră stele, mări în spume.

Un univers cu vocea îndrăzneță.

Toate ce-au fost, ce sunt, ce-ți nasc în cale.

N-ajung nici umbra măreției tale.

Ce-ți pasă ție dac-a fi cu unul

În lume mai puțin spre lauda ta?

Ascultă-rr. i ruga, tu, Eternul, Bunul.

Și sfarmă-n așchii veșnicia mea!

Cum vedem, vorbitorul procedează după toate regulile artei de a convinge. Decât, s-ar putea trezi o nedumerire în cugetul cuiva. Dacă-i adevărat că pentru Adonai, după cum spune zmeul, toate sunt de față, atunci ce nevoie mai era ca zmeul să străbată nemărginirea? Ar fi putut foarte bine să-și spună păsul pe pământ și ruga ar fi avut aceiași sorți de izbândă. De altă parte, dacă, după cum am văzut, străbaterea imensității este o necesitate de estetică, nu cum credea un critic, izvorâtă dintr-o anumită coloratură confesional-religioasă ce ar fi avut-o Eminescu.

Deși, în linii largi, Luceafărul adresează lui Dumnezeu cam aceeași rugă, totuși câtă deosebire în chipul cum ea e formulată!

Ceva din retorismul de *captatio benevolentiae* al primei forme a basmului versificat dăinuiește încă în prima formă, a iambulului de opt silabe:

Tu, al cărui singur semn

Nu-I știe nicio limbă.

Te rog ca milă tu să ai

Ființa mea o schimbă.

(Ms. 2276, fila 206)

După această introducere prozaic exprimată, mai ales în ultimele două versuri citate, subliniez că Eminescu trece în strofa imediat următoare a manuscrisului amintit la însăși inima cererii, pe care Luceafărul o formulează astfel:

Din chaos, Doamne, am apărut.

Și sete mi-e de haos...

Și din repaus m-am născut.

O, dă-mi nou repaus.

(Ms. 2276, fila.206)

Dovadă că poetul și-a dat seama că aici stă rostul rugăciunii este că în manuscris încadrează strofa în *i\ni*, ca și cum ar fi vrut și grafic să-i reliefeze însemnătatea. Iar dovadă că esențialul de exprimat era *setea* de repaus este că în ultimul vers din strofa citată, înainte de a încheia orice alt element al versului, așază la sfârșitul strofei cuvântul izolat repaus, rămânând ca mai târziu să plăsmuiască întregul corp al versului. Astfel fiind, e! a simțit de la încăput că-n această strofă se găsește un total estetic, care mai târziu a și devenit ultima strofă a rugăciunii

Luceafărului.

Un poet îmi făcea odată observarea că între setea de repaus a Luceafărului și cererea lui de iubire (ceea ce înseamnă viață, zbucium) ar fi o contradicție. Strofa aceasta ar fi „racila bucății”. Dar dacă toată

dezvoltarea de până acum a poemei arată pasiunea sporită a Luceafărului, setea de repaus nu este decât complementul acestei patimi: libertatea prin nestânjenita ei afirmare.

Și pentru că aici ne aflăm într-un moment central al poemului, să-mi fie îngăduit a apropia strofa aceasta de o alta, care și ea a provocat nedumeriri.

Este un paralelism între setea de repaus a Luceafărului și Cătălin. Un prieten și coleg, voind să traducă *Luceafărul* în limba engleză, mă întreba: cum se potrivește firea șăgalnicului Cătălin cu strofa următoare:

Cu farmecul luminii reci

Gândirile străbate-mi.

Revarsă liniște de veci

Pe noaptea mea de paterni.

Gândiri străbătute de *farmecul luminii reci* s-ar potrivi cu firea contemplativă a Luceafărului. Și tot astfel exprimarea *noaptea de paterni*. Dar după cum iubirea Luceafărului tinde către izbăvire prin înțelegerea propriului destin, și de aici acel *nemuritor și rece*, tot astfel, printr-un paralelism cu tâlc, iubirea pământească a lui Cătălin tinde la omenească liberare de patimă, liberare ce-l duce și pe el la starea de liniște și *rece*.

M-am oprit la aceste apropieri pentru că la lumina lor amintitele contraziceri dispar și ni se dezvăluie polaritatea patimă și izbăvire, sub cele două aspecte: ceresc și pământesc, la Luceafăr și la i-ătălin.

Astfel fiind rostuit finalul rugii prin accentul pus pe *setea de repaus*, observ că primele cuvinte ale rugăciunii Luceafărului s-au încheat târziu după acestea, și greu. Dacă ar fi îngăduit să scoatem din fapte ca acestea o contribuție cu privire la felul cum plăsmuia el, atunci ar fi locul să relevăm că pentru Eminescu intuiția fundamentală era ceea ce el exprima întâi, rămânând ca apoi să țeasă elemente menite să o pună în lumina cuvenită. În cazul de față, primele cuvinte ale Luceafărului s-au încheat din greu. După strofa menită să devină finalul vorbirii în manuscrisul nr. 2276, urmează două strofe, dibuire a

csea ce avea să devină începutul.

Mai întâi avem strofa aceasta:

Dau veșnicia mea ca preț

Pe-o pământescă soarte.

Tu, dătătorul de vieți

Și dătător de moarte.

Lăsând la o parte prozaismul și, dacă-mi e îngăduit cuvântul, „marchandajul”, *dau veșnicia mea ca preț pe-o pământescă soarie*, evident nu aceste cuvinte puteau fi puse mai întâi în gura celui care străbătuse în felul arătat nemărginirea. Era în el prea multă patimă, care abrupt trebuia să izbucnească chiar în fața lui Dumnezeu. Elementele inițiale, din care *avea* să plăsmuiască primele accente, apar de abia într-a patra strofă din vorbirea Luceafărului, așa cum era formulată în amintitul manuscris, dar și acolo neîntocmit:

De greul negrei veșnicii.

Părinte, mă dezleagă.

Dă-mi pe pământ numai o zi

De-amor, o zi întregă.

Ca și cum n-ar fi fost de ajuns, mai adaugă o strofă de lămurire:

Și după-aceea pot să trec.

Un fiu uitării oarbe, în întunerec să mă-nec.

Nimicul să mă soarbă.

Aceasta era strofa care în prima redactare în iambul de opt silabe forma finalul vorbirii. Firește, intenția era să sugereze primirea oricărei suferințe pentru fericirea cerută. Dar formularea mai sus citată era monotonă. Ca să capete viață, era nevoie de elemente pe fondul cărora s-apară mai vie. De altă parte, era prea diluată. De aceea, în forma ultimă, Eminescu știe să concentreze trecând conținutul acestei strofe, mai întâi în chip sugestiv, în primul vers al strofei a doua din vorbirea definitivă a Luceafărului: o, *cere-mi, Doamne, orice preț. Apoi*, în strofa penultimă, în loc să măsoare greutatea jertfei prin perspectiva unor suferințe viitoare, concretizează ideea accentuând lepădarea valorilor prezente:

Reia-mi al nemuririi nimb

Și focul din privire.

De abia aici, înainte de a accentua *setea de repaus*, versurile, prin care cerea în schimbul tuturor jertfelor o oară de *iubire*, putea să capete tot relief.

Vorbirea Luceafărului către Dumnezeu în ultima formă nu conține nicio argumentare. În toate cuvintele lui se vedește numai nevoia de potolire a zbuciumului; el caută să înduplece printr-o rugă care de fapt e un mijloc mai mult de a exprima elanul patimii lui. Aceasta este mai în concordanță cu chipul cum a străbătut el veșnicia, mai în conformitate cu momentul poemei, *de fapt* punctul culminant al afirmării patimii. Privind în total pasajul acesta în diferitele forme, nu poți tăgădui că, deși ambele acțiuni par – identice, totuși deosebiri sunt vizibile la fiecare pas. Deosebirea dintre primele și ultima formă stă în aceea că fiecare moment din acțiunea Luceafărului se împletește în ultima formă mai strâns cu dezvoltarea stării de sentiment, ilustrând-o deplin. Este depărtarea de la acțiunea care arată desfășurarea în linii generale deșteptând interes, și între acțiunea plăsmuită ca să devină în toate amănuntele ei, de s-ar putea în fiecare gest și cuvânt, un factor estetic expresiv, înlăturându-se din ea orice element străin.

După cunoscuta argumentare, Dumnezeu, ca să libereze pe zmeu și Luceafăr, le dezvăluie înțelesul mărginit al iubirii pe pământ, arătându-le iubitele în brațele altora.

Chipul cum răspund cei doi înamorați la această dezvăluire contribuie ca starea lor sufletească să ni se contureze diferit.

Zmeul, privind în urma fetei de împărat care fuge fericită cu Florin, prinde mai întâi a lăcrima:

Odată-n evii ochiul lui cel mare

Și sfânt și-adânc de lacrimi este plin.

Ce cad tăind nemărginirea-n mare.

Mărgăritari frumoși și mari devin.

Împrumutată din izvorul poporan, netăgăduit că imaginea

aceasta e frumoasă; se vede totuși că poetul a fost mai mult izbit de izolată ei strălucire de amănunt decât de armonia ei în cuprinsul poemei, în altă fază de dezvoltare, poetul se lasă câteodată ispitit de astfel de amănunte eterogene. La zenitul creațiunii sale, în *Luceafărul*, el se apropie de acea concepție de artă, pentru care cea mai strălucitoare imagine, cea mai îndrăzneță și puternică scăpărare de gândire, întrucât nu purced din duhul care însuflețește întregul, rămân inutile. Și pentru această concepție despre poezie orice podoabă de prisos este o scădere. Cu atât mai mult acest amănunt trebuia să fie înlăturat, cu cât, ca și alte note plângătcare presărate în prima redacțiune, nu cadra cu felul înalt pe care năzuia să-l întipuiască în *geniul mândru*, cum numește pe zmeu la sfârșitul strofei cu *lacrimile mărgăritar*.

După ce privește îndurerat în urma îndrăgostiților și se gândește la visul lui sfârșmat, tot atâtea elemsnte de patetic nepotrivit, zmeul își curmă plânsul și încheie:

Fiți fericiți, cu **g** asui stins a spus.

Atât de fericiți, cât viața toată

Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată!

Dar încheierea e tulbure. E o încercare de a utiliza un moment din izvorul lui Kunisch în cadrul unei alte

Intenții artistice. În basmul lui Kunisch zmeu! „nu voi ca unul să moară în brațele celuiilalt, pentru că tot iubea pe fata de împărat”. Dar gândul zmeului venea nu dintr-un fel înalt, ci din pornirea lui de a se răzbuna: printr-un rafinament de cruzims separă pe fată de Florin și apoi strivește pe fata de împărat, prăvălind asupra ei o stâncă.

Eminescu înlăturase conștient până aici toate amănuntele din basmul lui Kunisch, care putea să scadă valoarea înaltă a zmeului. Sporise trăsăturile menite să lumineze această valoare. Nu este deci de mirare că, în chiar prima redacțiune, a înlăturat și finalul de sângeroasă răzbunare.

Cu atât mai interesant este singurul gând din finalul basmului pe care-l utilizează aici:

Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată!

Deși este atâta depărtare de la acest tulbure final la acel din forma definitivă, un lucru este cert: de

La început poetul a simțit vag că singurul total estetic nu putea fi decât în legătură cu opoziția dintre muritor și nemuritor.

Gândul tulbure din primul final și lumina către care tindea el capătă înțeles prin finalul ultimei forme.

Mândrie în sens de sporită conștiință de sine și liberare prin înțelegere, iată atitudinea ultimă. Un îndoit *catarsis*, care cuprinde ambii po! i ai iubirii omenești: îndestularea telurică a patimii la Cătălin și Cătălina, izbăvire înaltă la Luceafărul. Dar o izbăvire care, uman și estetic, face una cu experiența anterioară. Ar fi o greșală să vedem în Luceafărul un pur contemplativ. Într-o ființă de înalte chemări se dezlănțuie patima iubirii. Ar vrea să unească absolutul cerului cu absolutul patimii. Departe de a fi un pur platonician, Luceafărul ar vrea să unească vraja inalterabilă a înălțimilor cerești cu patima chemării pământului.

Iată de ce nu ne putem uni nici cu cei care au vrut să vadă în el un înger, nici cu cei care au vrut să vadă în el un demon și nici cu cei care mărginesc atitudinea lui Eminescu la senzual. Într-un artice! în *Junimea Moldovei de Nord*, din 28 iunie

1919, dl. Pușcariu afirma următoarele: „de fapt, pentru Eminescu femeia este o păpușă însuflețită... Ea e soră bună cu Venera, nu cu Minerva. Eminescu nu și-a dorit niciodată o tovarășă căreia să-i destăinuiască gândurile și să-i ceară un sfat. El era bărbatul senzual cu o fantezie plină de halucinații, pentru care femeia, atât de rar întâlnită de el în viață, era veșnic țintă a dorurilor sale. Femeia cu păr bălai, cu brațe reci, cu sânii goi, cu pielița albă catifelată, cu ochii mari, în care el nu dorea să citească gânduri înalte, ci misterul de nepătruns al

sufletului femeiesc...”

De fapt, ceea ce caută Eminescu în femeie nu este misterul sufletului ei, cum l-ar căuta un romancier sau un dramaturg. Se caută pe ei în unitatea nedespărțită: simț și gând. O vrea „spre a se înțelege

în sfârșit pe sine însuși”. Și firește, acel care pună astfel de înalte exigențe iubirii o înțelege altfel decât senzualul pur cu formula „un pahar de vin și prima venită”.

Dovada că nu astfel înțelegea Eminescu iubirea o avem nu numai în bucățile ultime, ci încă de la început. De unde vine dezamăgirea din *Geniu pustiu* și din *Venere și Madonă*, dacă nu de la înalte cerințe pe care le pune el femeii? Și acolo unde astfel de înalte năzuințe apar, urmarea firească este că problema persoanei și calității ei joacă un rol însemnat.

Numai la lumina acestui fel înțelegem cel dintâi cuvânt de mândră diferențiere a Luceafărului:

Ce-ți pasa ție chip de lut.

Dac-oi fi eu sau altul?

Întreaga concepție din Luceafărul: opoziția ceresepământesc, contrazice părerea curentă despre erotica lui Eminescu. Confruntând încă o dată în final situația

Cătălin-Luceafărul și închegând în răspunsul lui atât de concentrat ceea ce, cu un cuvânt barbar, aş numi înțelesul poemei, Eminescu s-a întrecut pe sine. A

scăpat aici de nota câteodată prea didactică după gustul nostru, prea stăruitor tâlcuită în unele finaluri ale lui. Adesea în poeziile mai largi arhitectonica lui

Era inescu se reduce la un contrast: în partea întâi afirmarea unor valori omenești, apoi în partea a doua, ca revers al absolutului afirmării, negațiunea filosofic simțită. Concentrând partea de filosofie a

Luceafărului în acea cupolă centrală – cuvintele lui

Dumnezeu – Eminescu a menținut obișnuita lui nevoie de exprimare filosofică, dar i-a luat tot ceea ce, dacă ar fi fost pus în final, ar fi sunat prea mult a învățătură, a concluzie. Astfel, a lăsat loc pentru acele ultime cuvinte ale Luceafărului, atât de sugestive, pentru că sunt străbătute nu de dogmă, ci de experiență adânc trăită.

XVIII

DE LA FORMA INTERNĂ LA IDEOLOGIA

ESTETICĂ

În ultimele două decenii s-a săvârșit în științele spiritului o revoluție atât de adâncă, încât efectele ei nu trebuie să mai întârzie de a se afirma și în studiul literaturii naționale.

Pe primul plan stă ideea de *totalitate*.

După ce am arătat în ce a constatat procesul de creațiune eminesciană, descifrat din compararea primei cu ultima formă a poemei *Luceafărul*, și după ce am văzut că ani de zile a stăruit Eminescu întru desăvârșirea poemei, o întrebare se impune: cum se explică dinamismul acestei stăruințe? Atâtea concepții frumoase au rămas nedesăvârșite, în manuscrise!

De altă parte, în legătură cu izvoarele, la chiar scriitorul de unde și-a luat la început materialul era un alt basm mai frumos decât acela din care a crescut

Luceafărul. De ce *Miron și Frumoasa fără corp* a rămas nedesăvârșit, pe când *Fata în grădina de aur* a fost menit să devie treptat *Luceafărul*?

De bună seamă, trebuie să fi fost o adâncă nevoie de exprimare a unei experiențe fundamentale. Ea nu poate să fie lămurită decât urmărind concepția *Luceafărului*, contrastul ceresc-pământesc, în toată creațiunea anterioară a lui Eminescu. Ne urcăm astfel la un punct de vedere, în care o concepție dată e privită în cadrul întregii creațiuni a unui poet, ca un moment dintr-o vastă simfonie.

Iată din începuturile lui o bucată, pe care o socot prima poezie eminesciană: *Visuri trecute*. Publicată în *Familia*, la 1869, ea e datată de însuși Eminescu în manuscris, noiembrie 1866. Este un ecou al zbuciumului anilor de pribegie. Și-a uitat tată, și-a uitat mamă, ne mărturisește el. Visurile trecute, care au fost *viața vieții mele*, acum sunt flori uscate. Ce erau aceste visuri se vede bine din strofa a trăia, în care motivul năzuinței către poezia înaltă se ciocnește cu patima:

Candela ștrssei de-argint icoane

A lui Apolon, crezului meu.

Mă topesc tainic, însă mereu.

De-ale patimilor orcale.

Din rătăcirea și zbuciumul acesta, ceva ales este totuși salvat: năzuința spre artă, ca valoare supremă. Ca într-un testament al anilor acestora, se încheagă, în fața morții eventuale, dorința ultimă adresată prietenului său Filimon Ilia:

Voi, când mi-or duce îngerii săi

Palida-mi umbră în albul munte.

Să-mi pui cununa pe moarta-mi frunte

Și să-mi pui lira la căpătâi

Nu mijește aici în opoziția: patimă și cerul înalt al poeziei ceva din conflictul ceresc și teluric, miezul

Luceafărului?

După cum Luceafărul prin experiența patimii ajunge la izbăvire, la conștiința înaltă a chemării lui, tot astfel aici, în fața patimii, poetul afirmă valoarea supremă a artei.

Iată acum *Amorul unei marmore*, publicată în 1858.

Într-un articol, Bogdan-Duică a arătat cum trebuie să așezăm bucată în atmosfera vieții dramatice de atunci. Ea este în legătură cu o piesă, în care *apărea* tocmai contrastul acesta în iubire: lipsa de înălțime sufletească în fața valorii.

Deosebit de interesantă mărturie ne-aduce *Geniu pustiu*. Romanul e clădit pe dezamăgirea care se naște în urma idealizării fără margini a ființei iubite. Nefericirea eroului Toma Nour vine din faptul că-n această idealizare n-a ținut seamă de fireștile nevoi ale existenței. Romanul are trei aspecte: transfigurarea eroinei prin idealizare, dezamăgirea și un zadarnic refugiu în acțiunea revoluționară.

Cum Luceafărul vede pe fata de împărat alături de Cătălin, *așa* eroul romanului, Toma Nour, vede pe

Poesis la brațul unui tânăr ușuratic și gol de suflet.

E de remarcă că, tot ca și în *Luceafărul*, apare și aici o nevoie de izbăvire, independent de forma și de directiva ei. Un lucru e cert: opoziția dintre felul înalt al lui Toma Nour și întinarea iubitei este

nervul acestui roman al dezamăgirii.

Prima poezie cu larg răsunet a lui Eminescu, *Venere și Madonă*, din 1870, este și ea clădită de fapt pe opoziția dintre ceresc și pământesc. Distanța de la înduioșarea finală a acestei poezii la mândra afirmare a conștiinței de sine din *Luceafărul* este distanța de la avântul tinereții la izbăvirea prin înțelegere.

Priviți acum scrierile în proză ale lui Eminescu:

contemplativitatea iubirii din *Făt-Frumos* e sporită în

Sărmanul Dionis. Ceea ce împiedică pe Dionis să se bucure de fericirea iubirii Mariei este patima lui metafizică. Iar în *Cezara* din 1876 miezul concepției este: o femeie care să înțeleagă felul asemănător cu al Luceafărului, recunoscând excepționalul din el, prețuind și iubind pe cel care zicea: „Lasă-mă în mândria și răceala mea”.

Neconținut apar aspecte felurite ale situației ceresc-pământ și în *Postume*.

În poezia în *metru antic* concepția este următoarea: poetul, care în lumea înaltă era singur și fericit ca zeii, s-a coborât pe pământ, dar se va urca din nou în izolarea lui, departe de gloată:

Dar satul de ea și de mine însumi

Am să urc din nou părăsită treaptă.

Ochi nemișcați ridicând la steaua-mi

Nemuritoare.

Este aceeași diferențiere prin izolare și prin gândul nemuririi, ca în atâtea alte poezii.

Într-unele, vibrațiuni din *Luceafărul* în legătură cu nemuritor și pământesc ies clar la iveală. Astfel, în bucată *Renunțare* din „Postume”. Îndrăgit peste măsură de ea, ar vrea să-și confunde soarta cu a mulțimii muritorilor. Și dovadă că opoziția ceresc-pământesc i-a plutit aici în cuget este că se strecoară un vers din *Moase* al lui Alfred de Vigny, clădit din această opoziție:

Astfel a mea vimță va trece uniform

Și n-o să pot de somnul pământului s-adorm.

Vorbind cu mine însumi, voi zice: fost-am unic.

Ce fără să știu unde pe-a lumii valuri lunec?

Mulțimea nu se naște decât spre a muri:

Ce e dac-al ei număr cu unul voi spori?

Inima bucății este renunțarea la nemurire, confundarea în soarta obștească pentru iubirea „marmorei”.

În foarte interesanta bucată nedesăvârșită când *te-am văzut*, *Venera*, motivul ceresc-pământesc este vădit influențat de doctrina buddhistă. Este atitudinea buddhismului și în definitiv a creștinismului în ce privește raportul dintre cea mai primejdioasă ispită și acela care luptă pentru valoarea supremă a vieții de sfânt. Întrebat cum să se poarte față de femei, Buddha, răspunde: „să nu le privești”. Ca și ascetul indic, tot așa poetul, în această bucată, își zăvorește simțurile pentru ca să-și salveze din ispita „ființei pământene” cerul poeziei:

Căci nu voiam să ardă pe-al patimilor rug

Al gândurilor sânge și sufletu-n cântare-mi

Întorcându-mă la poeziile publicate de el însuși, mai relev că, în bucăți, aparent ușoare, de cântec, apare răspicat contrastul arătat. De pildă, în *Pe lângă p/op/i fără soț*. După notele de amănunte curente, deodată apar strofele cu orizont:

Dându-mi din ochiul tău senin

O rază dinadins.

În calea timpilor ce vin

O stea s-ar fi aprins.

Ai fi trăit în veci de veci

Și rânduri de vieți

Cu ale tale brațe reci înmărmureai măreț!

Mai clar decât în *Nu mă înțelegi*, apare aici distanța dintre felul înalt, care în iubire caută îndeplinirea unei chemări superioare, și lipsa curentă de înțelegere. Chiar și în poezia, care evocă în stil aproape parnasian pe *Diana*, vibrează ceva din motivul nostru. Zeița trece plutind parcă deasupra teluricului, inaccesibilă la zvonurile și chemările lui. S-ar zice o paralelă la icoana întruchipată de romanticul

englez

John Keats în poema *Endymion*, unde Diana înfățișează zeitatea cu suflet înalt, care ridică la ea pe pământeanul Endymion, cel amintit de Eminescu aici.

Când ne-am ocupat de tipologia motivului, am arătat că un prim aspect este înfățișat de situația om-zeiță. Una din cele mai frumoase forme ale acestui tip este tocmai poema amintită a poetului englez în care Zeița înalță pe Endymion până la ea. Nu știu dacă Eminescu a cunoscut pe Keats. Am văzut însă

— Cert este că romantica engleză l-a interesat de aproapeți în timpul, anilor de studii la Berlin. Dovada o face manuscrisul Academiei numărul 2276, unde la filele 6 și 26 sunt note cu privire la Byron și Shelley, la pesimismul lor social, și caracterizări ale unora din operele lor. În complexul acesta, contactul cu Keats apare probabil fie direct, fie prin vreun imitator german.

că situația om-zeiță i-a vorbit adesea, și cert este că în planarea Diane deasupra îmbierilor! a iubire vibrează discret în poezia lui Eminescu *ceva* din opoziția ceresc-pământesc 38>.

Trecând la *Scrisorile* lui Eminescu, de câte ori el atinge nota erotică, planurile de rezonanță sunt cele arătate. Astfel în *Scrisoarea* II, în *Scrisoarea* iv și în

Dalila.

Complexul acesta de fapte stă în inima eroticii lui Eminescu. Ele învederează că de la început până la plina maturitate contrastul dintre înalt și teluric în iubire corespunde unei experiențe primordiale, care neconținut a cerut să fie exprimată; și procesul de dezvoltare de la *Venere și Madonă* până la ultimele creațiuni indică drumul de la elanul tineresc, cu atmosfera de „Sturm und Drang”, până la renunțare și liniștită izbăvire, prin înțelegerea menirii, frî acest complex și în această concepție totală, înțelegem de ce motivul Luceafărului a vorbit atât de mult poetului nostru și a devenit coroana creațiunii sale.

Ne înălțăm astfel la acea contemplare totală în care o plăsmuire dată este privită în cadrul întregii creațiuni a poetului, ca o frază

muzicală dintr-o vastă simfonie.

Consonanța creațiunilor arată că există, în afară de forma fiecărei plăsmuiți, un factor modelator supraordonat: forma internă a viziunii despre lume.

Acordul dintre personalitate, experiența adânc trăită și forma internă, lămurește stăruința de a plăsmui.

Cum vom vedea, ideologia și experiențele cărturărești sunt factori secundari, pentru că nimic nu intră în substanța unui poet dacă nu este conform viziunii lui.

XIX

CONCORDANȚA ÎNTRE PERSONALITATEA ȘI ESTETICA POETULUI

Frecvența motivului acesta sub aspecte atât de felurite în opera lui M. Eminescu arată că în imaginea pe care ne-o facem despre un poet trebuie să ținem seamă și de un alt punct de vedere decât acela al adâncirii plăsmuirilor privite izolat. Întreaga lui creațiune apare astfel ca o configurație în care unele motive se ivesc și cresc, destăinuindu-și prin ansamblu! lor un aspect esențial al intuițiilor lui. Privindu-i creațiunea din unghiul acesta, s-ar părea că trecem de sfera strict estetică, mă! țându-ne la o viziune a tipului uman descifrat din trăsăturile esențiale ale totalității scrisului său.

Când motive ca cele arătate revin atât de des e o dovadă evidentă că ele corespund unei vii nevoi de exprimare sădită adânc în însăși forma internă a felului său de a vedea lumea.

Dar după cum a intui forma internă a limbii înseamnă a dobândi o viziune de artă, de o categorie specială ³⁹, tot astfel, a contempla dominantele formei interne a totalității plăsmuirilor unui poet este o intuiție estetică de o categorie proprie. Dacă asupra acestei configurații totale, privită ea însăși ca operă

^{°3} artă, istoricii literari și esteticienii nu s-au oprit, cum nu s-au oprit lingviștii asupra totalității unei limbi

Priv; tă unitar sub aspectul creațiunii, aceasta nu înseamnă că problema nu există. Sunt certe opere de artă care își definesc deplin

semnificația numai alăturate altor opere ale aceluiași creator.

După ce am căutat în capitolul anterior să integrez creațiunea dominantă a lui Eminescu în totalitatea operei lui, voi arăta aici cum, la rândul ei, opera se integrează în această unitate modelatoare care este forma internă a felului său preursit de a vedea lumea, care îi condiționează ideologia.

Primul factor este personalitatea, care trebuie să fie privită în concordanță cu forma internă proprie poetului.

Căutând în *Personalitatea lui M. Eminescu* să descifrez culele adânci ale sufletului său, arăt că, în concordanță cu ceea ce ne spune înfățișarea lui de om, viața de sentiment a lui Eminescu, în intimitatea ei, îndeosebi pe terenul iubirii, era caracterizată printr-o pornire, printr-un nesațiu tot atât de viu și de nemăsurat ca și setea lui de a ști, ca și preocupările intelectuale, ca și năzuințele naționale și umane.

A iubit nemărginit valorile vieții, a căutat în ele granitul absolutului și, negăsindu-l, din amărăciune față de faza istorică în care i-a fost dat să trăiască, și din durere, sfâșiere și revoltă față de mărginirea ființei omenești, a tăgăduit, privind însă totdeauna în sus, spre tabla valorilor, care rămân nu mai puțin valori.

Ce serabăd și ce puțin spune cuvântul acesta:

pesimist, când este vorba să caracterizeze o fire și o atitudine ca aceasta! Patimă, afirmare excesivă a unor valori, și de aici liberare prin negațiune excesivă – în numele valorilor mai presus de existență.

— Iată cele două planuri care alcătuiesc dualitatea vieții și creațiunii lui Eminescu.

În felul acesta, pentru noi, *personalitate și formă internă* sunt un tot, care nu se cuvine să fie despărțit, căci reprezintă două fețe ale aceleiași realități creatoare.

Dacă arătata intuiție a personalității lui este adevărată, ea trebuie să fie confirmată la tot pasul prin acea nedespărțită unitate care este istoria și estetica

Întregii lui plăsmuiri. Diriguit de imperativele fiecărei plăsmuiri, el este în același timp diriguit de puteri mai adânci, sădite în înseși

tainicele țesuturi ale firii prausite, care își însușește din experiență și din lecturi numai ceea ce este conform cu sine.

Luceafărul confirmă întru totul vederile acestea, atât în fazele lui de dezvoltare, cât și în icoana definitivă. Într-o ființă cu înalt orizont se dezlănțuie patima până la ultima limită posibilă, aceea de a se lepăda de propria fire. Iar liberarea de absolutul patimii pământești, negațiunea ei, se face prin conștiință, ceva mai mult: prin imperativul menirii înalte.

Influențele primite, trecerea de la epic la vibrațiune lirică cu cortegiul de idei și sentimente, totul s-a ținut treptat în jurul acestei viziuni modslatoare.

Iar cronologia elementară trebuie să se desfacă de calea stearpă a cronologiei actelor de notariat, ca să ajungem la o cronologie conformă cu esența creațiunilor poetice.

Revin la propria mărturisire a lui Eminescu: „dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit”.

Cu alt prilej, am încadrat concepția aceasta despre geniu în ansamblul de vederi literare și filosofice care-i dau tot relieful W).

Cât timp în literatură a dăinuit direcția clasic-raționalistă, poetul era privit ca deosebindu-se de ceilalți oameni, mai ales prin partea de meșteșug care constă în însușirea de a mânuși „regulile”. Când însă puterea lui de creator apare pe primul plan, soarta lui excepțională, în răspicat contrast cu lumea curentă, începe să devină unul din motivele cele mai caracteristice. Contrastul dintre poezie și viață este astfel miezul conflictului dramatic din Torquato Tasso a ui Goethe. Și ca să amintesc atitudini din literatura franceză, ce sunt opere ca Mo/se sau, mai ales, Chatterton de Alfred de Vigny, dacă nu icoane ale excepționalelor suferințe legate de soarta geniului pe păjnând?

Dintre scriitorii care i-au vorbit mai mult lui Eminescu în anii lui de formațiune, E. Hoffmann ocupă un loc aparte. Amintirile prietenilor și însemnările din manuscrise fac dovada evidentă a pasiunii cu care

citea pe acest povestitor. Și dintre toți scriitorii secolului al XIX-lea, tocmai Hoffmann este acela care a dat neconținut în povestirile lui expresie conflictului dintre firile excepționale ale artiștilor și înconjurimea lor mărginită.

Pregătit astfel prin lecturile copilăriei și adolescenței, modelat în așa & așa direcție prin permanentul

conflict dintre elanurile lui și înconjurime, nu este de mirare că Eminescu s-a oprit avid asupra acelor pagini de filosofie, care dădeau un înțeles acestei îndoite experiențe: literară și mai ales personală.

Dintre filosofii care au dat o deosebită luare-aminte psihologiei omului de geniu, Schopenhauer este acela care ocupă primul loc, pentru că nu se mărginește numai la însușirea câtorva locuri comune, ci privește întreaga problemă a omului de geniu sub toate aspectele, încadrând-o în ansamblul concepției despre lume⁴¹). Mărturisirea lui: „sunt cel dintâi care a adâncit firea proprie a geniului și a explicat-o limpede”, arată nu numai conștiința valorii, dar și cât temei punea pe această parte a filosofiei sale.

Mă voi opri deci să pun în lumină această concepție. Dar pentru aceasta este nevoie să actualizez spiritul filosofiei lui Schopenhauer. Oricine vrea să studieze pe Eminescu trebuie să se familiarizeze cu acest filosof. Vom vedea că nu numai amănunte din

Luceafărul, dor și întreg sensul poemei și aspecta controversate capătă un relief mai plin când dau unor cuvinte și momente atmosfera specială schopenhaueriană.

S-ar părea de prisos zăbava la aceste excursuri.

Dar am constatat că adesea tocmai neglijarea acestei fundamentale influențe duce la discuții zadarnice, ca de pildă în lucrarea domnului G. Călinescu, *Opera* lui

M. Eminescu. În capitolul *Filosofia teoretică*, ocupându-se și de ideologia *Luceafărului*, discută orice, dar tocmai aspectul esențial rămâne acoperit.

Adesea au fost căutate în ideologia lui Eminescu cele mai depărtate influențe, când adâncirea lui Schopenhauer ne-ar fi scutit de

multe ocoluri. Iată de ce este nevoie să încadrăm mai de aproape opera poetului în ideologia filosofului preferat. Deși toată lumea cunoaște vederile acestui filosof și aş putea să le presupun știute, sau să trimit la lucrări de vulgarizare, cum există și la noi, totuși voi actualiza aici ideologia schopenhaueriană, pentru că este necesar ca cititorul să o aibă viu prezentă. Numai astfel își va da seama în ce chip *forma internă eminesciană* este factorul care l-a apropiat pe poet de filosof.

...Lumea aceasta toată, de la grăunțele de nisip și până la cele mai înalte manifestări, lume întocmită de simțurile și de formele înțelegerii noastre, e întruparea, potrivit categoriilor spațiu și timp, a unei forțe necunoscute în esența ei, dar pe care antropomor-Fizând-o și asemuind-o cu tendințele cele mai profund sădite în noi, o putem numi: voință.

Ceea ce caracterizează voința aceasta, substratul întregii ființări, spre deosebire de voința conștientă a psihologiei, e un impuls, la început inconștient, o dorință perpetuă de-a fi, de-a se obiectiva într-o întrupare tot mai întregă. Din această dorință izvorăște mereu lumea fenomenală, a cărei cea mai înaltă treaptă e ființa omenească.

Trei sunt, după Schopenhauer, felurile de a cunoaște lumea. Mai întâi, putem cunoaște toate aspectele ei ca reprezentare, raportându-le la temeiul subiectiv al oricărei siguranțe: rațiunea suficientă, adică temeiul pentru cere afirmi că un lucru este într-un fel și nu într-alt fel. Rațiunea suficientă are o împătrită rădăcină: pot raporta lumea la condiția subiectivă a spațiului și a timpului; o mai pot raporta la succesiunea de cauză și efect. Într-al treilea rând, acțiunile omenești se supun unei cauzalități interne, motivarea; în sfârșit, mai pot să am o cunoaștere a lumii și prin elaborarea judecăților. Aceste patru forme ale oricărei conștiințe omenești nu pot însă înfățișa decât aspecte parțiale ale lumii privită ca reprezentare. Ele nu-mi pot destăinui adâncul însuși al vieții.

Fiind forme ale reprezentărilor, ele se mărginesc la suprafața lucrurilor. Între conștiința omenească și realitatea primordială a lumii stă acest împătrit vâl:

spațiu și timp, cauză, motivarea internă, judecată.

Privind din punctul acesta de vedere cel mai apropiat obiect de cunoaștere: ființa mea, constat că și ea îmi apare ca o reprezentare supusă acestor patru forme de cunoaștere. Dar dacă mă cobor în adâncul ființei mele și caut să înlătur tot ceea ce este raportare la cele patru forme ale rațiunii suficiente, constat că mai rămâne ceva care nu poate intra în formele rațiunii suficiente. În ființa mea este ceva mai adânc: acel impuls orb de care am vorbit mai sus, voința pe care n-o pot caracteriza mai potrivit decât ca pe o tendință atotputernică de a persevera în existență. Această forță atotputernică este esența nu numai a mea, dar a întregii lumi. Intellectul meu, cu resursele lui de a cunoaște, este ceva secundar. Lumea afectivă, voința, tendințele sunt esențialul. Însuși intelectul nostru este o obiectivare a voinței. Știința este ca o lumină de care se servește voința, pentru a-și îndeștula nesățioasa ei sete de afirmare.

Dar în afară de formele de cunoaștere arătate până aici, mai este un alt fel de a cunoaște lumea:

avem, unii într-un grad mai redus, alții în chip covârșitor, puțința de a ne desface de cătușele rațiunii suficiente și ale voinței. Avem însușirea de a ne adânci în chip dezinteresat în esența aspectelor lumii, și în acest act de contemplare dezinteresată ni se dezvăluie ceva nou: dincolo de întâmplătoarele aparențe, putem prinde un aspect esențial al vieții. Această contemplare dezinteresată este apanajul artei. Ridicându-ne la viziunea aceasta, ea ne înalță într-o stare deasupra spațiului și timpului. Ne apropie de ideile eterne, care sunt prototipul formelor imperfecte și trecătoare. Această cunoaștere prin contemplare este forma specială de cunoaștere a geniului.

Pentru că în interpretarea operei lui Eminescu vom avea nevoie și de o atmesferizare cu etica lui Schopenhauer, relev aici un aspect esențial al ei. În chip obișnuit, după cum știința, tot astfel și acțiunile practice ale noastre sunt cârmuite de acea tendință de afirmare a voinței. Când Eminescu, în repetate rânduri, sub forme felurite, revine la această idee: *al lumii-ntregul simbur, dorința-i și mărirea*, sau când

vorbește de *dorințe nemărginite sădite într-un atom*, evident, accente de felul acesta au o coloratură schopenhaueriană.

Voința noastră, însă, manifestată în fapte, este o pornire veșnic însetată: ajuns la o țintă îți făurești alta; ceea ce ieri părea că te îndestulează, azi nu mai are preț. Și pentru ce această străduință necurmată? Pentru ca ființa individuală a fiecăruia să dănuiască, afirmându-se cât mai mult. Această tendință de a raporta totul la sine este egoismul, rădăcina oricărui rău, și în nicio ființă nu este mai covârșitoare, mai aprigă, ca în om – „regele pământului”.

„Centrul universului”.

Un mijloc de stăvilire a pornirilor egoiste, care, lăsate să se dezlănțuie liber, ar duce la sălbăticirea omenirii printr-un perpetuu război al fiecăruia contra tuturor, au născocit oamenii întemeind *Stătu!*

„*Suum cuique*”, iată formula care face cu puțință conviețuirea egoismelor în stat. Totuși câte jigniri, câte nedreptăți rămân încă posibile înăuntrul și-chiar la adăpostul vieții de stat! Istoria întreagă, experisința actualității ne stau mărturie neîndoielnice. Rezultă că statul, el însuși produs al egoismului obștesc, nu ne poate deschide orizontul unei vieți superioare. De aceea, când în *înger și demon*, sau *Împărat și proletar*, se înfățișează lupta pentru noi forme de stat nu în aceste lupte care pot schimba forma, dar lasă

nealterat egoismul omenesc, vede Eminescu dezlegarea fericirii sau nefericirii omenеști.

Dar, în afară de liberarea prin contemplarea estetică, mai avem o posibilitate de izbăvire, după

Schopenhauer superioară liberării prin artă, pentru că dezleagă definitiv miezul problemei umane. În toiul luptelor dintre egoisme, se ivește când și când un fenomen neașteptat, fundamental potrivit pornirilor care ne stăpânesc de obicei: brațul deprins să lovească fără cruțare se oprește, căci ochii se deschid uimiți asupra dușmanului pentru a recunoaște în el un alt eu; înverșunarea de până acum se preschimbă parcă într-o identificare cu celălalt, care acum nu mai apare altul. E ca și cum bariera dintre individ și individ s-ar fi năruit –

devenim părtași la durerile altuia ca și la ale noastre – acesta este fenomenul *milei*.

Mila, explică Schopenhauer, este echivalentul de simțire al unei înțelegeri intuitive, al unei luminări subite, datorită căreia ne pătrundem de adevărul că fiecare individ, deci chiar dușmanul din ajun, este, în esența lui, întruparea aceleiași voințe, care ne mină pe fiecare. Mila e temelia oricărei acțiuni morale: de la ea pleacă Schopenhauer când vrea să stabilească ierarhia valorilor morale. Este aici un fel de a vedea care apropie pe Schopenhauer de doctrina creștină și de cea buddhistă. Și când într-una din poeziile sale poetul înfățișează contrastul dintre împărat și proletar sub titlul *Ta-tvam-asi*, ceea ce în sanscrită înseamnă „tu ești aceasta”, spiritul poeziei este înfrățirea dintre proletara decăzută și fiica de împărat, prin intuitiva conștiință a identității de esență. Adesea formula aceasta din filosofia indică apare la Schopenhauer pentru a ilustra procesul de contopire a contrastelor prin milă.

Mila însă nu este o stars permanentă în omenire, deoarece voința, potolită numai câțva timp, izbutește repede să-și reia stăpânirea asupra individului împreună cu tot cortegiul ei de suferințe. Într-adevăr, rezultatul de neînlăturat al pornirilor egoiste e o stare de frământare, de suferință continuă, pentru îndeșularea nevoilor, niciodată definitiv satisfăcute. Orice plăcere nu este decât o alinare trecătoare a unei dorințe, a unei dureri. Fericirea fiind îndeșulătoarea unei nevoi, deci vremelnica stingere a acesteia, se naște, cum zice Eminescu, din moartea ei. Durerea este deci starea statornică, pozitivă, a omenirii. Pe lângă aceasta, durerea omenească mai e sporită și prin faptul că omul n-are numai reprezentări imediate, ci și idei abstracte: cu cât reflecțiunea e mai dezvoltată, cu atât puțința de a suferi e mai mare; apoi omul e urmărit de amintirile dureroase ale trecutului, de perspectiva nesigură a viitorului, dominat de o singură certitudine: *moartea*.

...Atunci, dacă ursita ne este să fim sclavi pururea îndurerați ai unei puteri oarbe ce n-a cârmuiește, la ce bun viața aceasta? Nu este

nicio scăpare? se întreabă Schopenhauer. Niciun ideal de izbăvire (în afară de sinucidere, care nu e decât o formă a egoismului) nu poate fi propus omenirii?

Idealul ar fi, după Schopenhauer, o stare de perpetuă și desăvârșită înlăturare a voinței de a trăi – ideal cu puțință de atins, afirmă el, de vreme ce asceții din toate timpurile și” locurile l-au realizat.

Grație unei înțelegeri intuitive sau datorită propriilor suferințe, ascetul izbutește să-și adâncească privirile dincolo de vălul amăgitor al individuațiunii, își dă seama o dată pentru totdeauna de eroarea individualistă și, lepădându-se de ea, caută în toată fapta să-și înfrângă pornirile voinței egoiste. Ajunge astfel la ceva mai mult decât o simplă resemnare: la o izbăvire definitivă. El nu se mulțumește numai să iubească pe ceilalți ca pe sine însuși și să facă pentru ei tot ce ar face pentru sine, dar neagă însăși voința sa și o pune în serviciul celorlalți; pe treapta cea mai înaltă, se confundă în desăvârșită renunțare

— Liberarea supremă. Pentru acest om, orice îmbiera a instinctului de propagare a speciei rămâne zadarnică. El știe că înlătură astfel puțința perpetuării oricărei dureri.

Aceasta este treapta cea mai înaltă de moralitate, căci – după cum spune Schopenhauer – vrednicia supremă nu stă în a birui natura externă, ci în a se învinge pe sine. Acesta este idealul către care trebuie să tindă omenirea, pentru a se putea izbăvi de ursita suferinței fără noimă. Când omenirea întreagă se va petruirde de acest ideal, viața ei se va stinge în chip sigur pe calea morală a lepădării de sine până la sugrumarea instinctului de propagare a speciei. Și odată cu stingerea colectivă a omenirii, lumea ca reprezentare, acest produs făurit de mintea noastră, va înceta de a fi, se va prăbuși în neant. Cu preamărirea acestui ideal, își încheie Schopenhauer morala.

În cadrul acestei concepții generale, putem să înțelegem mai bine locul pe care-l dă Schopenhauer artei și deci omului de geniu. Marele creator fiind o excepțională putere de contemplare a formelor tipice, a ideilor platonice, este evident că ceva ales, aristocratic, stă în

ființa omului de geniu. Simplul om de știință descoase lumea noțional. Intuiția a ceea ce este etern, iată menirea geniului. El este o clară oglindă netulburată în contemplare de contingențele timpului, spațiului, cauzalității. Însușirea omului de geniu este mai ales posibilitatea de a se desface complet de ceea ce este personal în sens egoist. În actul contemplării ideilor veșnice, el se liberează de tot ce este teluric.

Tocmai această desfacere îi dă puțința acelei contopiri cu prototipurile ideale ale oricărei ființări. Când deci neconținut Luceafărul lui Eminescu înfățișează acea notă de planare asupra vremelnicului, când își trimite razele nu direct, dar în og//ndă, spre fata de împărat, când vorbește de *cerurile* lui, de *sfera* lui, când Dumnezeu îi spune *noi nu avem nici timp, nici loc, sau tu ești din forma cea dintâi* etc... toate acestea sunt note în consonanță cu firea genialității, așa cumdusesese lămurită de Schopenhauer.

Comparația geniului cu o stea călăuză apare la

Eminescu, ca și la Schopenhauer: *călăuzind singurătăți de mișcătoare valuri*. Iar finalul *Luceafărului*, dacă este străbătut de mândria creativității, e în concordanță cu clara conștiință netulburată de voința egoistă, o trăsătură esențială a genialității, după Schopenhauer.

De altă parte, nota de patima, vădita în desfășurarea *Luceafărului*, nu este străină nici ea de firea omului de geniu, așa cum e zăgăzită de Schopenhauer, care accentuează lipsa de măsură în elanurile omului de geniu. Și tocmai această polaritate; patimă și liberare prin înțelegere adâncă, atât de caracteristică pentru însăși firea lui Eminescu, trebuia să-i vorbească din paginile despre genialitate ale filosofului german.

Excepționala predominare a însușirilor contemplative și reducerea tendințelor de voință chibzuită, practică, fac din omul de geniu un om impropriu calităților de comandant militar și de om de stat, după cum subliniază Schopenhauer în *Parerga und Paralipomena*. Mai degrabă are înrudiri cu sfințenia.

În textul publicat în *Almanahul* societății academice social-literare „România Jună”, vorbirea lui

Demiurg către Luceafărul conține patru strofe mai mult decât în textul publicat de Maiorescu în ediția sa. Edițiile Scurtu și Bogdan-Duică preferă această formă mai lungă. Ediția lui Ibrăileanu adoptă forma ediției Maiorescu. Privite în sine, următoarele trei strofe, care lipsesc în amintitele ediții:

Vrei să dau glas acelei guri.

Ca după a ei cântare

Să se ia munții cu păduri

Și insulele-n mare?

Vrei poate-n faptă să arăți

Dreptate și tărie?

Ji-aș da pământul în bucăți

Să-I faci împărăție.

Îți dau catarg lângă catarg

Oștiri spre a străbate

Pământu-n lung și marea-n larg.

Dar moartea nu se poate...

deschid bărbătești perspective de creativitate.

În ediția sa, dl. Mazilu aduce argumenta definitive pentru păstrarea textului prim, singurul supravegheat de poet.

De ce lipsesc aceste strofe în ediția Maiorescu?

Avem încă un caz de intrusiunea criteriului logic acolo unde domnește altceva decât principiul consecvenței raționaliste. Văzând toate trăsăturile amintite ale contemplativului ganial în sens schopenhauerian, criticul a crezut că este o contrazicere între acestea și puternica subliniere a perspectivei de izbândă în domeniul creativității practice.

Potrivit concepției schopenhaueriene, omul de geniu, fiind contemplativ, nu poate fi nici bărbat de stat, nici cuceritor războinic, așa cum apare în ultimele două strofe citata. Iată de ce criticul a socotit că trebuie să înlăture și prima strofă citată care, deși sublinia însușirea

de poet, trebuia totuși să fie sacrificată, mai întâi pentru că introducea enumerarea, apoi pentru că, lăsată singură, avea o respirație prea largă, nu se putea armoniza ritmic în cadrul acestui moment.

Opoziția aceasta între faptă și gândire apare răspicat într-alte bucăți ale lui Eminescu. Astfel, *Împărțită omenirea*, din ediția *Poezii postume* a lui Chendi, este clădită pe această opoziție. Motivul a fost împrumutat din Josef von Eichendorff care, în *Ceistliche Gedichte*, are și următoarea poezie intitulată sugestiv: *Se oder se*:

Die handden und die dichten.

Das ist der Lebenslauf.

Der cine macht Geschichten.

Der andre schreint sie auf.

Astfel, pentru Maiorescu, însăși, concepția poemei cerea înlăturarea citatelor strofe. Pentru noi, în cazuri de acestea, tocmai fragmentul care pare mai discordant stă vie mărturie despre vibrațiunea poetului.

De vreme ce un atare fragment a biruit logica ideologului preferat, el izvorăște dintr-o adâncă nevoie de expresie.

În concordanță cu tot ce am arătat mai înainte la poeții romantici amintiți, Schopenhauer dă și o formulă filosofică a inevitabilei nefericiri legate de soarta omului de geniu. Fericirea lui stă în însăși creațiunea lui. În afară de aceasta, excepționalul sădit în el îi ursește unui fel de mucenicie sporită prin

Und der will beide richten;

Se schreibt und treibt sich's fort.

Der Herr wird alles schlichten.

Verloren ist kein Wort.

Poezia lui Eminescu are aceeași formă de strofă, același ritm și aceeași trecere de la separarea categoriilor umane la accente de poezie religioasă. E interesantă și pentru tehnica imitației la el: vădește cum elementele liricii de cugetare sporesc, având față de izvorul de la care a plecat două strofe mai mult. Amintesc, pentru documentarea opoziției dintre cuget și faptă, prima strofă, care este de comparat cu cea de mai

SUS:

*E-mpărțită omenirea
În cei ce vor și cei ce știu.
În cei dintâi trăiește firea.
Ceilalți o cumpănesc și-o scriu.
Când unii Țes la haina vremii.
Ceilalți a vremii coji adun.
Viața unii dau problemei.
Ceilalți gândirii o supun.*

Dezvoltarea temei religioase în celelalte două strofe ale lui Eminescu, departe de a fi un argument contra dependenței de izvorul din Eichendorff, este o confirmare, întrucât poezia

Se oder se face parte dintr-o serie de poezii religioase.

Iar faptul că Eminescu s-a oprit la acest izvor este o dovadă că opoziția – *Se oder* se era vie în concepția lui: de o parte, activul, de alta contemplativul. Cu atât mai semnificativă este în cuvintele lui Dumnezeu îmbinarea celor două aspecte.

Inevitabila lipsă de simț practic. Adesea Schopenhauer revine la contrastul acesta dintre darurile supreme ale geniului și imposibilitatea de a-și făuri o viață fericită. Este tocmai miezul citatului de mai înainta, din manuscrisul în care însuși Eminescu interpretează poema: „dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ nu-i capabil de a fericii pe cineva, nici capabil de a fi fericit”. Am citat din nou acest pasaj pentru a-l alătura acum de un pasaj din Lumea ca voință și reprezentare, vol. II, cap. 31, despre geniu. Îl dau în traducerea franceză a lui

I. A. Cantacuzene. „Tout cela prouve que si le génie donne la felicité supreme a celui qui en est doué, aux heures ou, livré à l'inspiration, il peut en jouir sans obstacles, il n'est pourtant pas propre a lui faire une existence heureuse, bien au contraire” 42). Nu numai conținutul, însăși structura frazei indică o apropiere între nota lui Eminescu și filosoful german.

Toate faptele amintite aici învederează cum experiența fundamentală din care a crescut poema noastră, sădită adânc în personalitatea poetului, s-a lămurit dar s-a și diferențiat în cadrul filosofiei arătate. Concordanța între factorii aceștia: experiență și ideologie, ne explică stăruința de a plăsmui.

Opoziția între omul de geniu și contingențele iubirii nu este o concepție perimată. Astăzi încă, independent de orice înrâurire romantică, scriitorii o subliniază adesea, iată un exemplu. Vorbind de amintirile artistei Georgette Leblanc, care într-ale sale

Souvenirs fixează figura lui Maeterlinck sub raportul iubirii, cunoscutul romancier și eseist Andre Maurois, după ce dă exemple menite să ilustreze nepotrivirile dintre instinctul feminin și creatorul de geniu, ajunge la încheieri care amintesc de aproape notița mai sus citată a lui Eminescu. „A la verite, îmi me semble que l'homme de genie en amour, doit presque toujours decevoir. Quelle vie peut offrir a une femme celui qui, pour être lui-même, doit vivre hors de la vie? Dans le drame des destinees humaines, un artiste n'est pas un acteur, mais un miroir” 43) etc. Atitudinea de planare asupra vieții, de izolare în lumea mea, este astfel pusă în lumină de scriitorul francez, cu exemple recente. Dacă am citat această apropiere este pentru a învedera că atât conflictul și finalul din *Lucealărul* nu trăiesc pentru că ilustrează o anumită filosofie, ci pentru că dau expresie unui raport adânc ai lucrurilor, care și azi interesează pe scriitori, ca fiind tipic pentru firea și condițiile lor de viață.

Astfel, filozofia lui Schopenhauer a fost pentru

Eminescu nu un model de imitat sau un rezervor de

„Idei”, ci un mijloc de lămurire, și pe cale filosofică, a propriei firi. În mare parte, filosofia lui Schopenhauer esta pentru el însuși o integrare a propriei lui firi în sensul vieții, așa cum îl dezvăluie el. Ca și

Eminescu, Schopenhauer era caracterizat prin nesățioase elanuri vitale, din care căuta un orizont de liberare. Nu pot stabili precis data când Eminescu și-a însușit deplin și integral substanța filosofului german, în orice caz, cea dintâi poezie în care se întrevide

un larg orizont schopenhauerian, atât în ce privește structura sufletului omenesc cât și concepțiunile în legătură cu problema socială, este din 1874 – *împărat și proletar*, începută însă mai de mult. Dar cum Slavici caracterizează pe poet încă de la Viena ca „pesimist”, primul contact cu Schopenhauer este de așezat în 1870, primul lui an de studii 44). Influența a sporit apoi la Berlin.

Pentru că nu voi mai reveni la această problemă, e locul să arăt aici, dincolo de orizontul *Luceafărului*, ce-i datorește Eminescu lui Schopenhauer. Filosoful german, dând un înțeles zbuciumului intern al poetului și totodată un orizont estetic, a contribuit la limpezirea propriei firi. Astfel, poetul a putut fi liberat, cel puțin în actul înțelegerii, de multe contraziceri interne, așa încât forțele lui creatoare au fost mai puțin stânjenite. Cine vrea să vadă în ce măsură tumultul tendințelor contrare împiedică până

la 1870 creațiunea lui Eminescu, să citească atent

Geniu pustiu, această nebuloasă de sentimente care-și caută un centru de cristalizare. La o critică estetică în sens schopenhauerian elementele romanului acesta nu puteau rezista. Astfel, înțelegerea filosofică superioară l-a ajutat pe Eminescu să elimine de timpuriu tot ce nu era în concordanță cu propria sa fire.

Tendința către universal și permanent, nu numai a acestui filosof german, dar a întregului idealism german, i-a înlesnit lui Eminescu acea vedere superioară prin care înalță elementele românești la un înțeles universal.

Ar fi greșit să creadă cineva că între ideea pură, obiectul contemplării schopenhaueriene, și între idealul lui Eminescu de a făuri o poezie românească era o contrazicere de neînlăturat. În însăși estetica lui

Schopenhauer se face o deosebire între ceea ce este caracter generic și caracter individual, ca elemente îndreptățite. Astfel Eminescu putea să pună în armonie eternul uman cu ceea ce e național, sau să înalțe ceea ce e național la sens larg uman.

Destăinuirea însemnătății tendințelor și a „voinței”.

Însemna pentru poetul nostru o sporire a conștiinței despre primatul lirismului ca factor artistic. Aceasta în concordanță cu acea intuiție a filosofiei lui Schopenhauer, care domină până azi concepția noastră despre sufletul omenesc: primatul vieții afective.

Dar conștiința esenței emoționale a sufletului omenesc putea să ascundă și o primejdie: dezlănțuirea tumultuoasă a lirismului excesiv de personal, dușman al poeziei. Din fericire, estetica lui Schopenhauer avea aici un corectiv: contemplarea netulburată a ideilor eterne. Pentru stăpânirea formei, pentru rotunjirea artistică, această latură a esteticii lui Schopenhauer a fost o adevărată binefacere.

Observe cineva tumultul nu numai din încercările anilor de formațiune, dar și din multe scrieri din plină maturitate, *așa* cum le putem urmări în manuscrise, în formele prime. Bunăoară primele forme ale *Seri*.

sorii III. Comparându-le ca ceea ce vom vedea în atâtea alte aspecte, înțelegem ce a însemnat pentru

Eminescu stăpânirea acestui ritm dionisiac al sentimentului prin icoana definitiv rotunjită, menită contemplării, în concordanță cu aceasta, tendința de im personaliza re îl duce adesea, ca la o atitudine caracteristică a lui, la acea formă de artă care înseamnă o înfrățire între lirism și icoana obiectivă, forma de ba/adă-poemă, *cu dramatismul ei*.

Chiar acolo unde elementele de baladă sunt absente, există în creațiunea lui Eminescu o structură dramatică. Ar fi superficial să vedem în aceasta, ca și în preocupările lui dramatice, numai efectul anilor de pibegie într-un mediu de actori.

De altă parte, aspectele dramatice la Eminescu au izvoare mai adânci decât lupta muzicală între două motive, frecventă în orice lirism care depășește expresia monocordă.

Observați structura poeziilor lui: o afirmare de sentiment viu dezlănțuit, și apoi zidul negațiunii, de care se sparge valul în tendința lui către mai sus.

Sentimentul inițial pare că se tăgăduiește prin chiar

impetuozitatea lui. Aici stă și taina dramatismului, pe care Eminescu îl caută adesea în forma de baladă:

este o formă de artă cerută de personalitatea lui, cu ritmul statornic de sentiment, așa cum l-am arătat: patimă și negațiune în numele unei valori. Momentul hotărâtor în evoluția *Luceafărului* fiind trecerea lui de la basm versificat, din care păstrează elemente, la vibrațiunea adânc lirică, înfrățirea aceasta nu se putea desăvârși decât în forma apropiată de baladă, cu mișcarea dezvoltată până la hotarul unde

casta se apropie de poem. Eminescu găsea în Schosennauer o lămurire a avânturilor lui lirice în formula voinței în veșnică luptă și a expresiei „muzicale”, ca fiind răsunetul cel mai adecvat al voinței, și tot în

nopenhauer găsea o îndreptățire estetică a înclinam lui către o icoană definitiv cristalizată. Dacă

În>escu a biruit de timpuriu forma neîntocmită a romanticei, și s-a înălțat (un tip foarte rar în dezvoltarea literaturilor moderne) la o sinteză, unică între muzicalitate și icoană rotunjită – aceste înclinări au găsit un mijloc de lămurire în estetica lui Schopenhauer.

În sfârșit, Schopenhauer, cu doctrina izbăvirii prin»

contemplarea estetică, a mai înlesnit poetului ceva:

adâncirea fondului oriental contemplativ al firii noastre, care nu o dată a găsit în Eminescu un interpret.

O trăsătură tipică a lui este înălțarea unei valori într-o așa măsură încât, față de ea, contingențele realității sunt tăgăduite. Este însuși acordul final din

Luceafărul. Numai printr-o astfel de renunțare ajungi la desăvârșirea unei înalte chemări.

Rezultă că estetica lui Eminescu face una cu forma internă a viziunii sădită în propria fire.

Toate cele de mai sus nu înseamnă că Eminescu nu și-ar fi degajat deplin propria fire și fără contactul cu Schopenhauer. Studiul începuturilor lui

Eminescu învederează virtualitățile care-l duceau cu necesitate către atitudinea proprie. Cu el s-ar fi întâmplat, de bună seamă, ceva analog cu Richard Wagner, care nu s-a simțit micșorat să mărturisească tot ceea ce-i datorează lui Schopenhauer. Au fost însă cercetări care au încercat să talmăcească întreaga creațiune a lui Wagner ca o ilustrare a concepțiilor filosofului. Dar cronologic s-a dovedit că multe din cele mai schopenhaueriene creațiuni ale marelui dramaturg fuseser scrise înainte de a fi luat contact cu opera filosofului. Așa încât acesta nu a servit creatorului decât ca să vadă mai clar în el și să înlăture contradicțiile interne. Tot astfel și la Eminescu; singura deosebire e că aici contactul a fost mai timpuriu, ceea ce a contribuit de bună seamă la repede afirmare a poetului. Influența a fost rodnică pentru ambii creatori, întrucât îngăduia înțelegerii lor să meargă în nestânjenit acord cu simțirea. Astfel au putut să se descopere și să se exprime liberați de îndoieli și de contradicții interne.

Ajunși aici, putem de acum să ne îndreptăm privirile spre celălalt aspect al creativității poetului: felul cum cizela Eminescu⁴⁵».

Suntem pe o înălțime în care personalitatea, forma internă și ideologia, făcând un tot, se desăvârșește echilibrul creativității asemănător, în ordinea mistica, celui din terțina finală a lui Dante. În aerul acesta de creastă a înălțimilor, poezii dobândesc o dinamică sporită pentru apropierea de absolutul expresiei, după cum vizionarul florentin s-a fost învrednicit de absolutul contemplării divine:

Și come ruota ch egualmente e mossa.

1!

PERSONALITATEA LUI M. EMINESCU

Ca să înfățișezi biografia lui Eminescu, trebuie să descifrezi un maldăr de mărturii, mai numeroase decât pentru oricare alt scriitor al nostru. Firește, pe zi ce trece, ele sporesc. Niciodată setea de a cunoaște nenumăratele împrejurări externe ale vieții lui nu va fi deplin

îndestulată.

Din îngrămădirea neîntreruptă a materialului se naște nevoia unui criteriu de selecție: când un fapt din viața unui poet devine istorie? În zugrăvirea biografiei, ne mișcăm între două extreme: unii înregistrează totul; alții tăgăduiesc în bloc munca aceasta, bagatelizând-o. Dacă ești de părere că rostul biografiei este să-ți dea o icoană completă a laturii externe a omului, înregistrând orice amănunt al vieții, și dacă ești de părere, cum s-a afirmat, că biografia e însuflețită de năzuința să explice din astfel de fapte plusul de frumusețe dăruit de poet, atunci firește, necunoașterea unor anecdote, cum e aceea care ar fi inspirat *Luceafărul*, ar fi o pierdere grea pentru istoria literaturii...

De fapt, lucrurile nu stau așa de simplu. Rostul oricărei adevărate biografii de poet este să-ți dea o înlănțuire de fapte sigure, pe temeiul cărora să poți lămurii și controla ceva mai mult decât fiecare din aceste fapte: felul statornic al poetului de a vibra în atingere cu lumea, cutele-adânci ale sufletului, personalitatea luă care-ți dezvăluie, dincolo de mulțimea faptelor întâmplătoare și adesea contradictorii, unitatea profundă a firii. Când ai ajuns astfel la intuiția limpede a formei pe care o jo în poet o emoție *ca* să devie poezie, atuftei-te poți consola de faptul că, urmărind geneza unor poezii, îți scapă nimicuri biografice, și că unele vor rămânea pierdute pentru totdeauna. Ca biografia să se închege într-o icoană totală și liniile ei să capete înțeles, e nevoie ca amănuntele să ducă la o intuiție clară a personalității, între biografie și operă stă personalitatea, care nu poate filămurită deplin „decât-prin controlul reciproc afamindurora. Un amănunt biografic capătă valoare istorică numai atunci când intră în geneza unei plăsmuirii. Și pentru că din câți factori genetici pot fi puși în legătură cu viața, acela care hotărăște este personalitatea, aici avem faptul istoric primordial, care se cuvine să fie lămurit. Aici este focarul către care converg toate amănuntele vieții, de aici pleacă laturile unghiului care cuprinde într-o unitate largă întreaga creațiune a poetului: concepții, motive, limbă, stil, în ce au mai individual.

Metoda rămânând aceeași pentru toți scriitorii, în felul de a o aplica se cuvine să ținem seamă de spiritul fiecăruia.

E știut că Eminescu, de timpuriu și cu râvna-i caracteristică, a fost un mare iubitor al studiilor de istorie. Dar odată format, el era prea mult deprins să adâncească esența lucrurilor, ca să mai poată

Prețui biografia ca atare. Sunt cunoscute cuvintele de ironie, când vorbește de „biografia subțire”, anecdotică. Dar chiar cu privire la biografia onestă are îndoieli. Celebrul pasaj din *Scrisoarea I* nu este nuroai un accent dintr-un ansamblu poetic, dar, de bună seamă, și o părere proprie. Deprins să privească totul în planul cerințelor absolute, el se întreabă: când

În Propria ta viață nu-ți rămâne decât fâșii de ima

*”. crâmpie de gânduri sau petece de hârtie, cum fo’ tij>ecle că a t „ar putea s-o înfățișeze așa cum a fi>

Sceptic față de biografie, Eminescu era prea mult pătruns de vederile idealismului german, ca să nu prețuiască îndeosebi personalitatea. Când traduce cunoscutele versuri ale lui Goethe:

Numai personalitatea

Este binele suprem și când redă vestitul motiv: *nu scapi de tine însuși, cum ești, trebuie să fii*, căci puterile lumii nu *frin g* tiparul formei ce *vie se dezvoltă*, Eminescu traduce, e drept, nu din propriul îndemn, ci din acela al lui

Maiorescu. Dar între *ceea* ce Eminescu înțelegea prin personalitate și între duhul care însuflețește opera poetului german nu poate fi identitate. Figurile create de Goethe se pot adapta, între altele, și pentru că personalitatea e perfectibilă, nu stă ca o fatalitate asupra lor. Faust nu rămâne prizonierul propriului fel de a fi: prin faptă și înțeleaptă adaptare la cerințele mărginite ale vieții pământești el ajunge să fie izbăvit. Aspectul tragic al *Luceafărului* stă în aceea că nu se poate lepăda de propria fire; iar izbăvirea, acel *catarsis* final, vine din înțelegerea că trebuie să rămâie credincios părții celei mai înalte a propriului suflet.

Există aici o conglăsuire între spiritul pe care-l vedem la

Eminescu, și între învățăturile lui Kant și mai ales ale lui Schopenhauer cu privire la personalitate și caracter. Firea înăscută rămâne în veci nestrămutată. Personalitatea înseamnă libertate și neatârnamare de mecanismul întregii naturi. Faptele, amănunțele biografice capătă înțeles la lumina personalității. Ideile sunt exponentul ei. „*Complexul ideilor obișnuite: iată vertebrele personalității*”, notează Eminescu în sohodocul unui manuscris.

Părerea aceasta străveche: soarta omului atârnamă de firea lui, a trecut din unele vederi filosofice în romantică. Una din stâncile de granit pe care a clădit romantica a fost cerința ca poetul să fie o personalitate bine încheată, un „*suflet organic*”, având

sine un centru puternic. Prețuirea personalității a dăinuit chiar în faza pozitivist-realistă și azi psihologii pun deosebit temei pe ideea de personalitate.

Ea e forma cea mai prețioasă a individualității. Aducem anumite înclinări, care, prin ciocnirea cu lumea, pot lua felurite direcții, dezvoltându-se până la acea unitate superioară care e personalitatea.

Din psihologie, această concepție a trecut în ideologia literară; și pătrunderea procesului creator al plăsmuirilor poetice trebuie să țină seamă de personalitate.

Evident, temeiul cel mai sigur pentru a descifra o astfel de personalitate este însăși opera. Dar ca să ai deplină siguranță trebuie să controlezi rezultatele, privind și viața sub aspectele hotărâtoare. De aici nevoia da biografie.

Întrebarea cu privire la esența personalității lui

Eminescu e chemată să ne dezvăluie adâncul unității lui sufletești, apoi să ne arate în ce fel putem urmări legăturile dintre experiența umană și poezie.

Deși adesea a fost tăgăduită, inspirația subiectivă a lui Eminescu este mai presus de orică îndoială.

Poetul însuși, în faza maturității, a dat o confirmare prețioasă, în câteva rânduri destinate lui I. Negruzzi.

„Eu sunt scriitor de ocazie și dacă am crezut de cuviință a

statornici pe hârtie puținele momente ale unei vieți destul de deșerte și de neînsemnate, e semn că le-am crezut vrednice de aceasta”.

Potrivit spiritului limbii noastre, a spune cuiva că reîndeletnicire de ocazie, ar însemna să-l cobori.

I totuși Eminescu a vrut să sublinieze o valoare, vident, aici el a tradus expresia germană „Gelegenheitsdichter”, pe care o întâlnim adesea la Goethe, e unde, cu un alt înțeles, a trecut în estetica unora dintre romantici, a lui Novalis bunăoară.

tele en a 'n timpul din urmă vedem clar ce a în

„Joethe prin această expresie. El deosebește pe versificatorul care scrie „literatură” în chip voit ca meseriaș, ca să alcătuiască după un program o istorie pe apă”, de poetul care scrie dintr-o nevoie intimă atunci când ocazional viața i-a destăinuit un adânc sufletesc. Aceasta arată clar că în creațiunea poetică, după propria mărturisire a lui Eminescu, deosebim doi factori: unul ifternadânc, person-rtâtea altul secundar, o împrejurare externă a vieții, c-îri

târâptare, care capătă valoare nu prin ea, ci pân”.

plusul pe care i-l dă felul de a vibra al personaLP

tații. La lumina acestui proces capătă înțeles mărturisirea aceea ciudată a pictorului din *Cezara*:

„Am o inimă și o minte ciudată! Nimic nu pătrunde în ele nemijlocit. O idee rămâne la mine zile întregi la suprafața minții, nici mă atinge, nici mă interesează. Abia după multe zile, ea pătrunde în fundul capului, ș-atunci devine prin altele, ce le va fi găsind acolo, adâncă și înrădăcinată. Cezara...

simțirile mele sunt tot astfel. Pot vedea un om căzut mort pe uliță și momentul întâi nu-mi face nicio impresie... abia după ore reapare imaginea lui și încep a plânge... plâng mult și urma rămâne neștersă în inima mea”. În procesul acesta de actualizare a ideilor și a simțurilor se vede clar cum împrejurarea externă e ceva secundar, care numai întru atât capătă viață întrucât se dospește cu adâncul sufletului.

În sensul acesta, creațiunea lui Eminescu este vădit subiectivă.

Dar tot de aici înțelegem de ce amănunțele întâmplătoare ale vieții externe sunt transfigurate, limpezite, înseninate estetic și stilizate de personalitatea creatoare, așa încât un critic de talia lui Ibrăileanu a putut scrie „Eminescu n-are poezii ocazionale”.

Cine zice personalitate, zice unitate profundă v sufletului și acord între deosebitele aspecte ale manifestărilor caracteristice.

190.

par împotriva acestui fel de a vedea se ridică ideologie care afirmă că între viața poetului și creațiunea lui nu se pot stabili legături. Reprezentată cu hotărâre timp de treizeci de ani de M. Dragomirescu, ea venea să aducă o reacțiune firească împotriva unor exagerări care se dădeau drept știință, într-o vreme când istoria literară în genere, necum *aceea* cu privire la Eminescu, era în fașă. Felul de a vedea al lui Dragomirescu e împărțășit astăzi de mulți, e adoptat chiar de unii care zic din buze că nu-i admit, dar în fapt îl urmează, procedând la fel-Cu privire la Eminescu, argumentul de căpetenie al celor care tăgăduiesc legăturile dintre viață și operă este că între Eminescu-omul, care în practică era însuflețit de o robustă credință naționalist-conservatoare, și între Eminescu-poetul este deosebirea dintre afirmarea îndârjită și negațiunea pesimistă. Într<Tambele aspecte nu se poate statornici o legătură.

Ar fi ceva ca o dublă personalitate. Căci dacă totul e zadarnic – ce rost mai are însuflețită luptă pentru un ideal politic? Contrazicerea aceasta ar fi dovada că „adevăratele creațiuni poetice scapă de legătura cu sufletul scriitorului”. Și dacă nu poți stabili legătura aceasta, atunci la ce bun controlul pe care ți-l poate da contribuția amănuntelor biografice, la ce bun biografia?

Mai întâi o observare generală, în treacăt.

Contraste de felul acesta apar nu numai în literatură, ci și în alte domenii ale vieții sufletești.

Pasteur, de pildă, era un spirit religios și totuși nu-mi amintesc să fi citit pagini mai calde de preamărire

Q metodelor științifice decât îndemnurile lui către studenți-și

nimeni nu s-a gândit să tăgăduiască însemnătatea biografiei lui Pasteur pentru cel ce vrea

Să urmărească dezvoltarea lui științifică, sub cuvânt

Ca alături de nevoia certitudinii științifice trăia în el

„° vie conștiință religioasă.

De fapt, exemple de acestea arată nu lipsa de unitate sufletească a marilor personalități, ci altceva:

complexitatea sufletului omenesc, atât de străin de spiritul geometric. Inima, mintea și activitatea practică se îndestulează pe căi felurite. Religie, știință, poezie, politică trăiesc în același suflet, fiecare înfățișând o lume proprie. De aici însă nu rezultă că ele soapă legăturilor cu viața, ci numai atât: trebuie să lămurești aceste legături potrivit cerințelor speciale ale fiecărui domeniu, și rezultatele astfel obținute să le privești ca tot atâtea părți dintr-un tot unitar.

La lumina aceasta, contraziceri *ca* cele de mai sus dispar, înfățișându-se ca aspecte ale aceleiași realități. Când se spune deci că în personalitatea unui creator ca Eminescu ar fi aspecte contradictorii și spărturi, când părerea aceasta găsește răsunet, e semn că n-am pătruns exact nici înțelesul vieții, nici rosturile politicii, nici spiritul poeziei, și, ca urmare, a circulat o falsă idee cu privire la personalitatea lui.

După cum ne vom încredința treptat.

Cum apare din conglăsuirea vieții și a plăsmuirilor poetice personalitatea lui Eminescu?

Din biografie, voi alege aici numai un număr restrâns de momente, pe care le socot necesare să contribuie la dezvăluirea personalității. Voi privi aceste amănunte paralel cu interpretările celor mai de seamă dintre contemporanii care au avut prilejul să-l cunoască de aproape și s-au pronunțat asupra personalității lui.

În ce privește moștenirea de la părinți, niciun fapt nu îndreptățește părerea lui Maiorescu și a altora că în ascendența lui Eminescu ar fi fost elemente tulburi, germene de boală 46>.

Tatăl poetului, căminarul Gh. Eminovici, inteligentă vie,

memorie puternică și voință dâră, izbutește să urce drumul de la situația de fecior pribeag de țăran mai răsărit, până la titlul de căminar și greutatea de proprietar a 288 de fălci. Dar pornit spre violență, sufletește el n-a vorbit mult feciorului.

În satul de obârșie româno-rutean, Eminovicenii pot fi urmăriți până către 1736, timp îndelungat ca firea și sângele lor să se fi dospit cu viața românească.

pe unde anume au venit Eminovicenii nu putem preciza.

Singurul îndreptar care ne rămâne este numele de familie Inimovici, leminovici. Rădăcina neexistând nici în rusă nici în ruteană, obârșia aceasta este exclusă. Nu e nevoie să alergăm nici la originea polonă, nici la cea armeană, așa cum s-a făcut. În schimb, avem chiar în toponimia Munteniei indicații care ne trimit către o mai probabilă origine sud-dunăreană; cătunul Inima din Brăila și râul Inimogul din Olt pornesc, potrivit graiului poporan, de la aceiași nume Emin, care ne duce spre sud. E deci probabil că dintr-acolo au pribegit Eminovicenii. Când vom cunoaște mai bine onomastica macedoneană

(cunosc aromâni care poartă, pe cale de poreclă, nume cu elemente de origine turcă), vom putea preciza mai mult.

Despre mamă, iarăși origini îndepărtate, cu orizonturi de pribegie, de data aceasta spre stepa rusească. Bunicul sra din Hotin. Bunica a fost copila din flori a unei fete de sătean din Sarafinești și a unui misterios pribeag politic din Rusia, Alexe Potiof, om cult, care cunoștea limbi apusene și care s-a fixat pe malul Siretului, trăind ca prisăcar.

Și dinspre mamă, origine slavă dospită cu viață românească.

Din firea mamei, pe care poetul a iubit-o îndeosebi, subliniez, pe lângă notele de religiozitate și de resemnată hărnicie, următoarea trăsătură: „când iubea, iubea; când ura, ura”.

193

Poetul s-a născut într-un timp când gospodăria părintească era în creștere, în chiar anul când căminarul a devenit proprietar la Ipotești. Deci nu ca proletar, lipsit de rădăcină, ci ca vlăstar de clasă de

mijloc, cu râvnă de a se ridica, așa a crescut Eminescu până a pornit să-și croiască propria cale.

La Ipotești s-a dezvoltat din plin, nestânjenit, ca un adevărat copil al naturii. Fantezia, hrănită și încântată de toată acea atmosferă poporană proprie unui ținut ce nu ieșise încă din primitivitatea proaspătă a tinereții, s-a dezvoltat organic, pe un teren prielnic. Când instinctul înnăscut de pribegie a început să se afirme, înainte de a se îmbina cu alte instincte, el a luat forma dorului nestăpânit după cuibul părintesc, făcându-l să străbată pe jos, nu o dată, drumul de la Cernăuți la Ipotești.

Din această întreită ssvă: Gh. Eminovici, soția lui, Raluca, și Ipoteștii copilăriei, a crescut și s-a dezvoltat, potrivit propriei legi și împrejurărilor cunoscute din biografie, acela care avea să devie M. Eminescu.

Cu privire la înfățișarea și la puterea lui de viață ne vom înțelege ușor. Toate portretele și toate descrierile sau caracterizările transmise de cei care l-au cunoscut, de la vârsta copilăriei și până la deplina maturitate, ni-l înfățișează ca pe un om bine închegat, în care se afirma o deosebită putere vitală. Aleg o pagină puțin cunoscută dar care merită să intre în circulația literară: e portretul zugrăvit de Anghel Demetriescu, care nu-l iubea pe Eminescu, dar care avusese prilej să-l observe încă de pe vremea studiilor la Berlin.

„Eminescu, ce e drept, nu purta nicio stigmată de diformitate pe corpul său, nu era cocoșat ca Leopardi, nici șchiop ca Byron, nici chinuit de o boală dureroasă și incurabilă ca Lenau și ca Heine. Dimpotrivă, se bucura de o sănătate perfectă, Talia sa era înaltă, osatura și musculatura admirabile, umerii lați, iar pieptul bine dezvoltat permiteau plămânilor să se dilate și să respire cu toată libertatea. Capul său de

Apollo era împodobit cu un păr bogat și strălucitor, frunte înaltă și puțin recurbată înapoi, trăsăturile faciale armonice cu o expresie virilă, ochii mari de oriental cu o privire dulce și melancolică, o gură cu buze cărnoase și senzuale, totul anunța într-însul o viață luxuriantă și

rezistentă. Înfrățișarea lui era așa frapantă, încât nimeni nu l-ar fi văzut pentru întâia oară fără să întrebe cine este el.

Seva vieții, într-însul se ridică neconținut și în toate ramurile; vegetația interioară a dorinței, a speranței și a iluziei era continuă în frumoșii ani ai tinereții; intemperiiile lumii și asprimile vieții nu puteau să-l facă a lăncezi. Niciodată el n-a cunoscut resignația totală sau parțială, care este de ordinar fructul experienței, și care duce, dacă nu la fericire, cel puțin la potolire” 47).

— Iată, vor zice acei care cred că între Eminescuomul și poetul-Eminescu este o mare discordanță, iată un argument hotărâtor. De o parte, o mare putere vitală, un om făcut să trăiască viața din plin, de alta, orizontul întunecat al negațiunii... O conglăsuire între aceste două aspecte fiind exclusă, urmează că, dintru început, experiența și viața poetului nu pot lămuri geneza poeziei.

După ce am văzut înfrățișarea, să-i privim sufletul, căutând să-l înțelegem în unitatea lui adânc umană.

Dintre contemporani, unii l-au văzut superficial, alții au prins numai crâmpoșe din el, interpretate potrivit propriului lor fel de a fi, sau vederilor teoretice pe care le reprezentau. Mai presus de toate părerile se ridică cele date de Maiorescu, Slavici și Caragiale.

Va rămânea unul din meritele cele mai de seamă ale lui Maiorescu faptul că a văzut clar laturea intelectuală a lui Eminescu. Vestita schiță din 1889 va trăi pentru că este prima încercare de a descifra

Pe poet nu din înconjurime, ci din propria lui fire.

Convingerea lui Maiorescu stă în aceea că domi

195

nanta poetului era inteligența: lumea lui Eminsscu era exclusiv lumea ideilor generale. Chiar și în viața pasională, această lăture era predominatoare. În ființa iubită poetul vedea o copie imperfectă a unui prototip ce nu poate fi atins. De aceea căuta el un refugiu în lumea gândului. Și din acest fel de a fi

a izvorât *Luceafărul*.

Numeroase mărturii vin să dea greutate dacă nu întregii interpretări a lui Maiorescu, în orice caz celor subliniate cu privire la aspectul intelectual. Nesătiul de a înțelege, de a trăi în „cerurile înalte” ale ideilor, este o trăsătură esențială, și încă de timpuriu, de când se dusesse vestea de școlarul care citise întreaga bibliotecă a gimnazului din Cernăuți, fără să mai amintim pe aceea a lui Pumnul. Când străbați manuscrisele lui și vezi urmele necurmătei și feluritei lecturi și meditări, când vezi din însemnările lui Ștefanalli și ale altora felul cum sta adâncit în lucru zile întregi, uitând parcă tot ce era străin preocupărilor intelectuale, când citești mărturii ca aceea dată de Mitte Kremnitz, că tindea să străbată până la „izvoarele indice ale culturii umane”, când vezi din spusele lui Slavici cum știa poetul să utilizeze fiecare clipă, învățând de la oricine, răsfoind un suflet de om ca pe o carte, când afli cum adâncea neconținut firea limbii și mărturiile istorice, când vezi continuitatea, felurimea, dezinteresarea și adâncimea preocupărilor lui, ai tot atâtea fapte care confirmă caracterizarea dată de Maiorescu. Și toate aceste preocupări erau departe de curiozitatea multiplă a diletantului, se dezvoltase organic, izvorau din adânci nevoi ale sufletului.

Pe lângă dezinteresata completă (a fost odată un român care nu s-a crezut pregătit pentru o catedră universitară...), preocupările lui Eminescu se mai caracterizează și printr-o altă trăsătură: deși citea și iubea poezia mai presus de toate, iar întrebările de artă erau departe de a-i fi indiferente, totuși în studiile lui rămânea în strânsă legătură cu *în* nu = ra stăpânit de estetismul spre care aluă azi în teorie neîntemeiată pe discipline conete și în plăsmuire oriental-anarhică, unii tineri.

vi

Spiritul cel mai obiectiv își are însă ecuația lui personală, în Maiorescu trebuie să privim nu numai interpretarea, dar și structura sufletească, prisma celui care interpretează. Lăsând la o parte faptele care rămân incontestabile, oare nu s-a strecurat în păreriile lui Maiorescu o ușoară preocupare pro domo?

Înlăturat-a el de ajuns orice gând de polemică împotriva învinuirilor că Eminescu a fost lăsat în mizerie, sau contra lui Gherea, care exagerase influența înconjurării? N-aș putea s-o afirm. Constat numai că între afirmarea maioresciană că Eminescu a fost în relativ potrivite împrejurări, și între o scrisoare a lui

Maiorescu în care vorbea de condițiile materiale ale poetului în primele luni de activitate la *Timpul*, nu există o perfectă conglăsire...

Oricare ar fi adevărul, un lucru este cert: Maiorescu nu vorbea ca istoric literar, chemat să dea o icoană, care să se impună cu necesitate tuturor, independent de înclinările lor personale, ci vorbea ca reprezentant al unei doctrine bine definite cu privire la natura poeziei și la psihologia geniului, E

convingerea formulată cu măiestrie de Schopenhauer:
caracteristica geniului stă în izbăvirea de cerințele

Practice ale viață și ale inteligenței, așa încât poetul adevărat se înalță la contemplarea prototipurilor ideale.

Când Maiorescu observă: „orice coborâre în lumea convențională era o supărare și o nepotrivire irească. a văzut adânc. Dar când interpretează, afirmă

na că nemulțumirea venea numai din conflictul său, mea deală și viața curentă, o face în sens schopenhauerian și vede prea mult în poet tovarășii Paldelor idei eterne, și prea puțin experiența umană, viața de sentiment, care-l făcea să simtă acea nepotrivire firească între el și lume. Faptele pun într-o altă lumină stânenirea lui Eminescu în viața curentă și deprinderea de a se refugia într-o lume mai senină, mai liberă.

Când Maiorescu subliniază „seninătatea abstractă, iată nota lui esențială”, a dat și aici o justă caracterizare. Deasupra zbuciumului vieții, vezi liniștea pe care o dă înțelegerea și te izbește măsura și seninătatea plasmuirilor. Dar oare seninătatea aceasta nu este mai întâi o cerință neapărată aoricărei înalte plasmuii poetice? Fără potolirea valurilor, fără acel „le simțim ca-n vis pe toate”, nu poți ajunge la stăpânirea fanteziei prin rațiune, care, după propria

mărturisire a poetului făcută încă din 1870, este idealul și semnul genialității. Citind caracterizarea aceasta „seninătatea abstractă”, te întrebi dacă formula destăinuie adâncul firii poetului, sau dacă ea e numai o rezultată dincolo de care, dacă vrei să-l înțelegi genetic, trebuie să pătrunzi frământarea care a dus la această atitudine. Și oare nu-ți spune nimic roca rece sau cenușa din jurul unui vulcan despre căldura și zbuciumul care a clocotit în adâncimi, când s-a închegat?

Deocamdată, în ce privește unul dintre aspecte, latura politico-socială, ne vom înțelege ușor. Observ că de la însuși Maiorescu avem rânduri care ni-l înfățișează pe Eminescu vibrând de cea mai vie indignare. Și drumul străbătut de la starea aceasta la

Scrisoarea III și la *Doină* deschide o perspectivă pentru înțelegerea prin analogie a procesului de creațiune, și pentru alte motive.

Simțim astfel nevoia de a privi forma pe care o lua la poetul nostru viața de sentiment. Și aici Maiorescu ne spune foarte puțin. Dar era el oare în cea mai potrivită situație ca să înțeleagă procesul de formațiune al personalității lui Eminescu, pătrunzând ceea ce e hotărâtor la un poet, substratul emotiv al atitudinii lui?

Gând cei doi scriitori vin în contact nemijlocit, ambii erau formați în trăsăturile lor esențiale. Criticul era din fire rezervat; prin situația lui socială a fost dintru început chemat să aibă rolul de ocrotitor și îndrumător. Poetul, deprins printungă și dureroasă experiență să fie închis, „ticăit”, și pe lângă aceasta mândru; criticul convins că arta vieții stă în rezervă, între ei nu se putea statornici deplina intimitate, care dezvăluie sufletul în resorturile lui profunde și în toată complexitatea lui. Cu atât mai mult se accentua, ca trăsătură de unire între ei, lumea ideilor și a poeziei, unde contactul a fost continuu și deplin.

Astfel, ceea ce rămâne din caracterizarea lui Maiorescu este faptul că a fixat pentru totdeauna o lătură fundamentală, dar nu cea hotărâtoare: nesațiul intelectual al poetului, confirmat prin tot ce știm despre el.

Și dacă este o însușire menită să rămâie o veșnică pildă pentru cei tineri și să ne facă să întrezărim cât am pierdut din cântul cel etern, este tocmai acsșt eroism eminescian, suprema laudă a celui socotit distrugător de energii: s-a prăbușit, pe când era încă în faza de pregătire...

III

La început, a fost firesc să se stabilească un acord, dacă nu cu privire la dezvoltarea și înțelesul, cel puțin cu privire la orizontul și bogăția vieții intelectuale a lui M. Eminescu. Dar de aici și până la definirea personalității mai este încă drum; e nevoie să pătrunzi mai adânc resorturile sufletești fundamentale, înțelegând forma pe care o ia viața de semnent, din care se hrănește cugetarea.

În privința aceasta, părerile sunt departe de a conglăsui. Ceva mai mult: chiar în mărturiile unora

199

din spiritele cele mai viguroase din câte au cunoscut personal pe Eminescu se strecoară afirmări contradictorii.

Din Olimpul maiorescian, începem cu I. Slavici să ne coborâm pe pământ. Amănuntele pe care acest scriitor ni le-a dăruit cu privire la viața marelui său prieten vor alcătui, totdeauna, pentru cel ce vrea să-și reconstruiască figura poetului, unul din izvoarele cele mai prețioase, o adevărată mină de informații.

(Un apel la acest „ultim stejar din dumbrava sfântă a marii generații”, să le întregească, împărtășindu-ne tot ce mai știe cu privire la prieteni, discuții, lecturi, dar mai ales cu privire la planurile literare, la izvoarele și cronologia plăsmuirilor a venit, din nenorocire, prea târziu, ca să mai poată înlătura unele lipsuri).

Căci și mărturiile atât de prețioase ale lui Slavici cer să fie interpretate cu ochi critic. Deși Slavici a cunoscut pe Eminescu mai de timpuriu decât Maiorescu, fapt e că n-a putut fi tovarășul și confidentul poetului în faza începuturilor. În noiembrie-decembrie

1869 Eminescu avea în urma lui o experiență umană mai bogată ca a oricărui scriitor din câți se formau atunci; cutele sufletești erau,

dacă nu adâncite, în orice caz pregătite. La data aceasta Eminescu „judeca cu capul lui” și el, cel „copt înainte de vreme”, a fost un adevărat îndrumător al prietenului său. Și rolul acesta de îndrumător nu e totdeauna cel mai prielnic unei depline și nestânjenite intimități.

Printr-o înțeleaptă confesiune introductivă, Slavici ne arată deosebirile native și de temperament dintre el și poet. Suntem astfel pregătiți să înțelegem de ce o parte însemnată a firii lui Eminescu i-a scăpat. Un ochi deosebit de atent a avut I. Slavici pentru aspectele și năzuințele intelectuale, sociale și mai ales morale. Restul e în penumbră. În ce privește intelectul, faptele amintite confirmă caracterizarea dată de Maiorescu. La tot pasul întâlnești amănunte care pun într-o deosebită lumină setea de absolut în domeniul gândirii. Unele formulări ale lui Slavici au o atât de vie întipărire a faptului „trăit, încât îți rămân ca o trăsătură esențială în icoana reconstituită a poetului. Astfel, această mărturie despre felul cum poetul înțelegea să continue, după un interval de câteva zile, discuțiile întrerupte, amintind punct de punct calea străbătută și rezultatele câștigate: „Peste vreo opt zile iar se ivea însă Eminescu, și azi, om mai mult bătrân decât tânăr, adeseori mi-l aduc aminte, când îmi reîncep lecțiile după vacanțele de sărbători prin recapitularea celor învățate în trimestrul trecut. Așa făcea și el: o lua de unde o lăsasem și recapitula întreaga discuție mai înainte de a merge mai departe”. Spiritul conversației lui nu era o ușoară asociație de crâmpie, ci era stăpânit de aceeași tendință de a urmări gândul până la ultimele lui consecințe, notă dominantă în viața lui intelectuală.

Dar aici se naște o întrebare: puterea aceasta a cugetului să fie ea izolată, ca o oază în care s-ar fi concentrat seva ființei, iar restul să apară ca un ținut decolorat?

Ceea ce a hrănit legenda desfacerii desăvârșite de cele lumești la un poet care singur a arătat ca substrat al poeziei lui „*doruri vii și patimi multe*”, a fost într-o mare măsură această însușire a liricului nostru: gđanca interiorizare, care-l făcea să fie izolat chiar între prieteni, adâncindu-se în el ca într-un iezec fără fund. „Orișicât de

multă lume și orișicât de mare gălăgie ar fi fost împrejurul lui, el nu se abătea de la cele ce se petrec în sufletul său”. Lumea externă nu-i vorbea decât în măsura în care era contopită cu această mare lăuntrică a propriului suflet.

Dar ce aspecte și ce glasuri ale vieții căpătau o deosebită actualitate în această viață internă?

În ce privește natura, consecvent teoriei maioresciene, care înstrăina poezia de viața și experiența plăsmuitorului, Dragomirescu, fără să controleze și alte mărturii, care-i stau la îndemână, afirmă: „În realitate Eminescu, ca om, nu era un iubitor al naturii” *. Dar mărturiile infirmă această pripită generalizare. Spre deosebire de Caragiale, Eminescu era foarte simțitor la aspectele firii, care-l făceau să-și îndrepte în afară lua rea-a minte.

„Când am sosit la Iași, cel dintâi gând al lui a fost să mă ducă la Copou și apoi la Socola, ca să-mi arate vederile ce se deschideau spre lunca Bahluiului și să mă plimbe prin crângurile de prin prejurime, ca să mă încânt și eu de frunzișul pișcat de brumă și să iau parte la plăcerea lui de a călca pe frunzele scuturate de vânt, care fâșie la tot pasul”.

Faptele ne dau deci o altă icoană decât aceea pe care se străduiește să o impuie amintitul dogmatism.

Departate de a fi un indiferent, Eminescu era un mare prieten al naturii. Și el, care în poezie niciodată n-a scos accente de nepăsare față de natură, ca un Alfred de Vigny, el care hrănea dorul ultim de a nu fi plâns de nimeni la mormânt, dar de a *avea* în preajmă-i elementele firii, el a fost un ochi deschis cu intensă dragoste asupra naturii. *Ceva* mai mult, chiar aspectele nocturne vorbeau nu numai în artă, ca unui actor, ci și în viață, așa încât, Slavici, izbit de această neobișnuită latură o subliniază: „Pe noi ne înveselește lumina zilei; pe el îl încântau mai mult umbrele nopții, mai ales când luna își revărsa razele asupra pământului. Mă purta pe la Copou și mai la deal până la grădina lui Pester, pe la Socola printre vii, prin valea Bahluiului. Când ne întorceam, de obicei târziu după miezul nopții, eu eram frânt de

oboseală și cădeam răpus de somn, iar el se așeza la masă și începea să scrie ori să-și corecteze cele scrise” 48). Cum vedem, și aici același nesațiu care ne izbea în aspectul intelectual al poetului.

Iar felul idilic și stilizat în care natura apare la

Eminescu e o altă formă a acelei tendințe către de Mihail Dragomirescu, *Critica științifică și Eminescu*, București, 1925, p. 38.

plinătate și absolut, pe care o întâlnim în toate manifestările vieții și creațiunii lui.

Mai puternice decât pornirile care ne apropie de natură și mai potrivite spre a caracteriza o personalitate sunt acelea care ne leagă de societate.

Mai e nevoie să amintesc cât de adânc rădăcinat era Eminescu în viața totală a neamului? De la lupta pentru organizarea serbării de la Putna și până la *Doină*, avem la fiecare pas o neîntreruptă serie de dovezi. „N-am cunoscut om stăpânit ca dânsul de gândul unității naționale și de pornirea de a se da întreg pentru ridicarea neamului românesc”.

Paralel cu acest instinct continuu limpezit și înnobilit prin cultură, în sufletul celui veșnic adâncit în el trăia, atotstăpânitoare, o imensă putere de a iubi; și suferința umană deștepta nesecate izvoare de milă și de revoltă. „Dacă i-ai fi tăiat o rană adâncă și ai fi zgâriat în același timp pe altul, el ar fi alergat sângerând să pună plastru pe zgârietură.

Era flămând, zgrib urla de frig, umbla jerpelit și-i lipsea adăpostul, și se văita că atâți și atâți se zbat în luptă cu grele nevoi”. Sfășierile și nenorocirile altora le simțea cu atât mai mult cu cât le vedea lipsite de suprema mângâiere: izbăvirea printr-o înțelegere superioară. De aici cuvântul lui atât de caracteristic:

„Nenorocirea cea mara a vieții e să fii mărginit”.

Toate acestea sunt necesare celui care vrea să înțeleagă substratul de amărăciune, de dispreț și de revoltă din opera lui. Nu din mizantropie, ci dintr-o imensă iubire de oameni au purces accentele acelea care parcă învăluie cu zăbranic lumea întreagă.

Până aici toate aspectele subliniate n-au nimic contradictoriu cu prisosul de vitalitate care-l caracteriza.

Ca o fereastră deschisă spre intensitatea vieții lui de sentiment ne apare acum puterea conștiinței de sine a omului acesta. Mărturiile sunt concludente.

Conștiința valorii care străbate în atâtea accente ale
203

operei cimenta granitul ființei lui. „Pornirea lui covârșitoare era amorul propriu și nimic nu *era* în el mai presus de simțământul de dignitate”, subliniază

Slavici. Și tot ce știm despre el confirmă partea a doua a formulării. Faptul caracteristic amintit de Maiorescu: împotrivirea energică de a i se da un „benemerenti” venea, după interpretarea criticului, din naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborî reîn lumea convențională era o supărare și o nepotrivire firească”. După noi însă, el vine dintr-o firească mândrie vădită în toată atitudinea lui. iată-l acum în lumina unui observator care nu-l iubea, Anglie! Demetriescu. „El era plin de o trufie care se învecina cu disprețul pentru tot ce nu era el și de o sfială care în fața unora trecea drept blândețe. Nimeni n-a judecat de *asa* de sus pe contemporanii lui și nimeni poate n-a luat drept convingere rațională gusturile sau aversiunea sa pentru o persoană sau un lucru. Rareori a fost un om mai exclusivist și mai intransigent decât dânsul. Acest amestec straniu de sfială și de trufie îl făcea susceptibil, iritabil, solitar. Toată atitudinea sa în societate ca și în literatură părea a zice: *noii me tangere*”. Caracterizarea trebuie să fie primită cu rezervă: dacă înlocuiești cuvântul trufie cu cel exact: mândrie, și dacă înțelegi că singurătatea și disprețul aveau un alt izvor decât unica mândrie, rămâi în marginile adevărului. Când propria fire te duce să aplici tuturor a măsura deplinătății absolute, e firesc să privești totul cu exclusivismul și intransigența mândriei eminesciene.

Un suflet înalt și adânc înțelegător, pornit să cuprindă prin iubire lumea întreagă, întărit de conștiința unei rare valori, deschis

asupra unei zbuciumate intensități lăuntrice, pornind de la aceasta și căutând veșnic să se libereze prin înțelegere, astfel ne apară până acum M. Eminescu.

Cu o energie de puterea celei zugrăvite, având sentimentul demnității încordat până la limitele extreme, mai putem noi oare vorbi de o viață liniștită de sentiment, ca a unui palid contemplativ? Interpretarea lui Maiorescu și icoana lui Slavici ni-l înfățișează nu ca pe cineva făcut să trăiască intens viața, potrivit pornirilor ei fundamentale, ci ca pe un înstrăinat de patimile lumii. Ambii ni-l arată puțin supus pornirilor iubirii. E caracteristic că Slavici chiar și pronunță cuvântul de asceză. Am *avea* iarăși ceva ca o dublă personalitate: în practică un ascet, în poezie un mare cântăreț al iubirii.

Nimic nu caracterizează mai deplin o fire de om decât felul cum el trăiește pornirile și sentimentele iubirii. Întreaga ființă e străbătută, e influențată statornic de acest instinct. În lumea gândului, în alipirea de natură, în sentimentele vieții sociale, în conștiința de sine, pretutindeni am văzut o rară putere vitală afirmându-se cu o plinătate excesivă; și când toate însușirile se întrepătrund, ar fi într-adevăr de mirare ca cel care pune pe eroul lui să se roage:

„Și pentru toate, dă-mi în schimb o oară de iubire”, acela care în toate domeniile vădea nesațiul și excesivitatea, și de timpuriu fusese smuls din casa părintească de „orcanul patimilor”, acela să fi fost în iubire un anahoret platonician.

Că Eminescu idealizează ființa iubită e mai presus de îndoială; și numai interpretări diletante se pot opri la imaginea: iubita „o păpușă”, de fapt un moment de umor. Pentru că întreg sufletul e părtaș la puterea iubirii, idealistul Eminescu, firește, a idealizat. Dar alături de această înălțime contemplativă, în sufletul lui nu trăia cu putere elementară patima?

Am arătat de ce Maiorescu nu putea să aibă în privința aceasta o icoană exactă: sufletul poetului îi rămânea zăvorât. A spus-o acesta singur:

„Afară de Creangă, la Junimea n-am avut cu nimeni niciun raport sufletească”. Şi avem o dovadă hotărâtoare că nici Slavici, cel îndrumat spre latura de înţelepciune şi de măsură a vieţii, nu era făcut să fie confidentul poetului atât de discret din fire. E o mărturie întărită prin mai multe pasaje. „În ceea (ce priveşte viaţa sexuală, el era de o sobrietate extraordinară. El niciodată nu vorbea despre femei decât având în vedere partea ideală a fiinţei lor şi dispreţuia pe oamenii care aleargă după «fuste», ori vorbesc despre afaceri scandaloase. Slăbiciunile lui erau cu desăvârşire platonice, lucruri despre care vorbeşte numai cu un fel de religiozitate, şi numai ademenit şi răpus putea el să aibă şi legături, care nu sunt curate, cum erau în cele din urmă cele cu Veronica

Micle, despre care mi-a vorbit numai în ziua când a putut să-mi zică: «în sfârşit am scăpat!»”.

Dar tocmai faptul acesta infirmă valoarea mărturiei. Dacă ani de zile un prieten al tău a fost vădit înamorat şi nu ţi-a vorbit de patima lui decât

atunci când a putut zice: „În sfârşit, am scăpat!”, e cea mai evidentă dovadă că în domeniul acesta el a avut continuu o rezervă, care nu ţi-a îngăduit să-i vezi adâncul sufletului.

De altminteri, între unele note strecurate în scrisorile din tinereţe ale lui Slavici adresate lui I. Negruzzi, şi între părerile formulate mai târziu de Slavici, este o vădită nepotrivire.

Ca o confirmare, observaţi acum părerile ultime ale lui Slavici cu privire la această simplă întrebare:

a fost sau nu Eminescu, în pornirile lui, o fire excesivă? Se contrazic. De o parte, avem afirmări ca aceasta: „al ţinea să fie disciplinat şi în practica vieţii lui se ferea de excese”. La fel în alte pasaje, de pildă în următorul: „După spusele unora, Eminescu ar fi fost nesăţios... Eu nu pot să spun decât că nu-l ştiu *aşa* nici din timpul pe care l-am petrecut împreună la Viena şi-n urmă la Iaşi, nici mai ales de la Bucureşti, unde numai rar de tot trecea ziuă fără să ne întâlnim, şi mi-e greu să cred că faţă cu mine a fost mai făţarnic decât cu alţii. Îl ştiu

om cu deosebire cumpătat în ceea ce privește orișice trebuință trupească, câteodată chiar pornit spre asceză și nu o dată l-am văzut supărat de obscenitățile altora”.

Afirmarea e categorică: Eminescu a fost om deosebit de cumpătat în pornirile trupesti. Numai în cele sufletești era excesiv. Am primi bucurios părerea, dacă tot I. Slavici, în alte pasaje, n-ar infirma-o.

Aflăm că, după acele excesive încordări intelectuale.

„Mânca odată pentru trei inși”. Același lucru îl confirmă Maiorescu, vorbind și de băutură. Și cum vegherile intelectuale erau la Eminescu frecvente, de bună seamă nici reversul lor nu apărea așa de rar.

Chiar Slavici e nevoit să puie punctul pe i, în alte pasaje. Poetul ar fi ajuns cu puterile întregi la adânci bătrâneți, „dacă ar fi fost încă de copil îndrumat să-și stăpânească pornirile spre exces”. El era „pornit din naștere spre excese” și singur își atribuia boala lipsei de cumpătare.

Contrazicerea aceasta arată că trebuie să renunțăm la legenda lui Eminescu om cumpătat. Întrevedem și pe terenul pornirilor trupesti aceeași sevă bogată, aceeași înclinare spre excesiv, pe care am constatat-o în toate domeniile străbătute.

De altminteri, din manuscrise nu o dată putem culege mărturii tipice, bunăoară următoarea însemnare făcută într-o clipă de pornire tinerească, dar nu mai puțin sugestivă: „să citesc pe Casanova și să trăiesc ca el...” Absolutul senzualității.

Și tot atât de sugestiv e să constați că printre îndemnurile oare-l făceau pe Grama să arunce anatema asupra poetului era și freamătul de senzualitate pe care-l deșteptase lectura lui Eminescu în tineretul din Blaj.

Privind acum în total mărturiile date de Slavici, încheiem că acest nespus de însemnat material nu e însuflețit de un punct de vedere unitar. Amintirile acestea ne introduc în unele probleme ale vieții poetului, dar nu sunt grupate într-o intuiție totală, care să ne dezvăluie natura intimă a lui Eminescu în ce *avea* mai caracteristic,

felul lui constant de a vibra în atingere cu viața.

Dar firea lui Eminescu s-a mai oglindit într-un alt spirit ales, care nu vorbea nici în numele unei formule estetice, nici nu *era* stăpânit de preocupări de îndrumare morală, și care, tocmai de aceea, oricât de paradoxal s-ar părea, era mai aproape de observarea științifică. Din fericire, asupra poetului s-a îndreptat de timpuriu ochiul fără pereche de ager și asprevenit al lui Caragiale. Ferit de arătatele deformări, dramaturgul a putut fi obiectiv și ne-a schițat câteva trăsături a căror valoare a fost contestată, dar care ne dau dreapta perspectivă de unde faptele ne vor dezvălui și preciza treptat firea poetului în complexitatea ei umană și unitatea ei creatoare.

IV

Din câți l-au cunoscut personal pe Eminescu, am ales, ca introducere în personalitatea lui, călăuza acestei trinități: Maiorascu, Slavici, Caragiale; fiecare înfățișează un plan deosebit de oglindire, reprezintă o atitudine tipică și arată limite, care cer controlul faptelor. Planurile acestea se întretaie, dar se întregesc reciproc. Felurimea oglinzilor dă măsura complexității lui și ne îngăduie să întrezărim ceva din tragicul izolării aceuia care adesea a fost singur chiar printre ai lui.

O caldă dar stăpânită prețuire estetică e partea pozitivă a criticului; alături, cu tot gândul înalt de a pune temeiul pe personalitate, străduința de a o face să intre în cadrul unor certe convingeri estetice în

wedera dintru început pericolul procustian al oricărui dogmatism estetic.

Tot atât de reprezentativ este Slavici. Niciunul dintre prietenii poetului nu ne-a dăruit amănunte mai bogate. Dar moralistul dând o oglindire parțială a faptelor, personalitatea, în ce *avea* ea mai individual, nu se rotunjește într-o singură icoană totală. Se învederează astfel, o dată mai mult, nevoia de a fi rezervați și față de atitudinile caracterizate prin preocupări morale, fie acelea ale pedagogului creștin

Grama, ale naționalistului A. Densușianu, sau ale socialistului Gherea.

Avem nevoie de un Eminescu astfel reconstituit, încât figura lui să se impuie cu necesitate și esteticianului de orice culoare și moralistului creștin și socialistului și reacționarului, iată de ce am stăruit să ne înțelegem în spirit obiectiv cu privire la faptul cel mai hotărâtor: personalitatea.

Deși în puținele pagini ale lui Caragiale despre

Eminescu se strecoară și unele momente subiective, totuși, în intuiția lui fundamentală, Caragiale se apropie de adevăr mai mult decât Maiorescu și decât Slavici. Faptele o confirmă. El este deci chemat să ne conducă până pe pragul înțelegerii personalității.

Cu toate deosebirile de caracter și de temperament, dintre toți marii prieteni ai poetului, Caragiale a fost acela care l-a cunoscut mai de timpuriu, la vârsta marilor expansiuni și în împrejurări care nu impuneau îngrădiri. Niciunul dintre prieteni n-a avut ca acest dramaturg înăscut pasiunea de a pătrunde cutele sufletești. În ce privește anume atitudinea față de Eminescu, chiar de la Slavici avem amănunte din care vedem cu ce vie curiozitate Caragiale descosea sufletul poetului, iscodindu-l, dându-i neconținut prilej să vorbească. Firește, din cât vedem la Slavici, întrevorbirile se mărgineau la preocupările intelectuale. Dar sub pana lui Caragiale apar cuvintele acestea: „am fost de multe ori confidentul lui”; și chiar fără ele, ar fi ere negândit ca un observator atât de ager și de realist al vieții să nu fi căutat să pătrundă adâncul firii celui mai de elită dintre prietenii lui.

Am pierdut mult prin aceea că gândul lui Caragiale de a da o seamă de note asupra vieții lui

Eminescu nu s-a înfăptuit. Chiar intenția arăta că el avea un bogat material de amintiri și observații. Cu atât mai prețioase sunt primele pagini pe care ni l-a lăsat, îndeosebi acel portret moral schițat cu prilejul necrologului.

Dar tocmai cu privire la această caracterizare a lui

Caragiale s-au scris de dl. T. Vianu cuvinte de discredit⁴⁹).

Caragiale ne-ar fi dat nu un portret real, ci unul convențional, pentru că n-ar fi plecat de la înseși elementele vieții poetului, ci de la intenția literară de a zugrăvi tipul genialității tumultuoase, suferind de mania circulară, când exuberant, când deprimat. Nu m-aș opri să discut acastă părere dacă problema n-ar fi în legătură cu însăși inima înțelegerii lui Eminescu.

Mai întâi, observ în genere că atunci când Caragiale vorbește de Eminescu urmărește să dea o icoană credincioasă. „Inexactitățile, nimicurile născocite, neadevărurile absurde, ce se spun de trei ani de zile, pe socoteala lui, mă revoltă tot atâta cât mă revoltă și scandalul cu portretele și busturile puse fără sfială în circulație, ca fiind ale lui, ca și cum ar fi vorba, încă o dată, zic, de un tip din evul mediu, iar nu de cineva care a trăit în mijlocul nostru atâta vreme”.

Astfel vorbea Caragiale, privind ce se scrisese despre

Eminescu. N-a pregetat chiar să contrazică pe Maiorescu, bunăoară îndreptând erori de text, protestând împotriva alterărilor. Și când erori mărunte îl revoltau, să fi fost el tocmai în spontaneitatea paginilor de necrolog ispitit de gândul să facă un pur exercițiu de retorică?

Pe fondul amintirilor, notelor biografice și judecăților date de Caragiale, se reliefează portretul moral de mai jos, pentru că vrea să fixeze tocmai *ceea* ce ne interesează mai mult: forma vieții de sentiment. „Avea un temperament de o excesivă neegalitate, și când o pasiune îl apuca, era o tortură nemaipomenită. Am fost de multe ori confidentul lui.

Cu desăvârșire lipsit de manierele comune, succesul îi scăpa foarte adesea... Atunci era o zbuciumare teribilă, o încordare a simțirii, un acces de gelozie, care lăsau să se înțeleagă destul de clar felul cum acest om superior trebuia să sfârșească.

Când ostenea bine de acest cutremur, se închidea în odaia lui, dormea dus și peste două, trei zile, se arăta iar ca Luceafărul lui, «nemuritor și rece»”.

Deși e îndeobște cunoscut, am citat acest prețios pasaj pentru că

în literatură punerea în lumină a aurului e lucru mai greu și, în orice caz, mai necesar decât înseilarea a te miri ce mărunțișuri.

Ceva reiese limpede din întreaga mărturie a lui

Caragiale: în conglăsuire cu ceea ce ne spune înfățișarea lui de om, viața de sentiment a lui Eminescu, în intimitatea ei, îndeosebi pe terenul iubirii, era caracterizată printr-o pornire, printr-un nesațiu tot atât de viu și de nemăsurat ca și setea de a ști, ca și preocupările intelectuale, ca și năzuințele naționale și umane. Potrivit acestei psihologii, atât zbuciumul cât și înseninarea finală din *Luceafărul* vin dintr-un proces deosebit de acela indicat de T. Mașiorescu.

Și dacă îndoieli ar apărea cu privire la forma și la înțelesul acestui ritm de sentiment, avem la îndemână un mijloc de control: datele biografice.

Trăsătura relevantă de Caragiale este confirmată prin tot ce știm nu numai cu privire la viața sentimentală a lui Eminescu, dar și cu privire la toate manifestările lui, în iubire ca și în indignare, în veselie ca și în deprimare.

Nu știu dacă „părinții din părinți” i-au dat această fire, dar fără să vrei îți amintești de acea mărturie pe care un frate ale poetului ne-a lăsat-o cu privire la mama lui: „când iubea, iubea; când ura, ura...”

Nu ne interesează întrebarea dacă poate fi vorba aici de o înclinare ereditară; fapt e că, la poet, pretutindeni, constați o pornire viu dezlănțuită, vecină adesea cu frenezia, istovindu-se prin chiar nemărginitul ei. Vârsta, nevoile vieții și înconjurimea nu puteau săf schimbe. Cu firea aceasta, mergând până la limitele puterii de afirmare, era firesc să ajungă de timpuriu la acea deprindere a gândului care-l făcea să se aștepte pururea la ce e mai rău, fără ca prin aceasta uriașa putere vitală sădită în el să înceteze de o mai vrea. De aici întrebarea aceea atât de caracteristică, ce suflet mi-au dăruit părinții:

Ce suflet trist și fără rost

Și din ce lut inert

Că dup-atâtea amăgiri

Mai spera în deșert?

Iubirea lui, vremelnică sau trainică, lua constant forma arătată. Aleg câteva momente numai.

Să mai amintesc acea criză prematură a adolescenței care-l face să părăsească drumurile bătute și

să se arunce în haosul anilor pribegiei? Paralei cu ecourile păstrate în amintirile prietenilor și în bucăți ca Amorul unei marmore, cu accente ca acesta: «iubesc precum iubește un ocean de foc», relev parteo întâi a poeziei *Visuri trecute*, scrisă încă din noiembrie

1866 și publicată în ajunul hotărârii de a rupe cu viața de actor și de pribeag. Având încă asperități de formă, trebuie să o privim totuși ca pe cea dintâi poezie eminesciană, cu atât mai prețioasă, cu cât reprezintă tranziția de la faza tulbure a începuturilor la aceea a formațiunii călăuzite de critică. E acolo o strofă izbitoare: după ce arătase că se topește de ale *patimilor orcale*, dă următoarea mărturie, prin care destăinuiește prietenului zbuciumul acela cumplit al adolescenței:

Am uitat tată, am uitat mamă.

Am uitat lege, am uitat tot;

Mintea mi-i seacă, gândul netot.

Pustiul arde-n inima-mi beată...

Dar, se va zice, acestea sunt ecouri din tumultul primelor rătăcirii ale vieții, cărora le urmează potolirea.

Iată-l acum într-un moment de joc; și e cunoscută însemnătatea jocului, când e vorba să ne dăm seama de natura instinctelor. Este la Viena, invitat, împreună cu câțiva prieteni, în societatea unor doamne, pe care le scăpase dintr-o primejdie. Într-un joc de societate, fiecare trebuia să facă o declarație de amor, glumeață. Toți o fac hazlie; când vine rândul lui Eminescu, el îngenunche, vorbește cu atâta patimă, sărutând brațul celei preamărite, încât toți rămân uimiți. La

leșire, mărturisește prietenilor că, în adevăr, ceea ce

O vorbit și a făcut, a fost expresia fidelă a sentimentului nestăpânit din acel moment⁵⁰).

Dacă astfel era în momente în câmplătoare, nu ne mai surprind

mărturiile în legătură cu stări de adevărată iubire, chiar atunci când, aflându-se în societate, convențiile sociale (un mare dușman al lui) i-ar fi impus rezervă. „Erai așa de puțin stăpân pe tine, încât și cel mai prost om își dădea seama că sști îndrăgostit de mine”, îl mustră Veronica. În același fel.

Zamfir Arbore, unul din prietenii poetului, întregeste o informație publicată mai demult, prin următoarea comunicare orală: la o reprezentare la Teatrul Național, ochii poetului erau fixați cu atâta patimă asupra lojei iubitei, încât toți cunoscuții cătau cu uimă la privirile pătimașe ale poetului. Și dacă amănunte ca acesta nu spun de ajuns, iată un altul, căruia cu greu i s-ar putea găsi pereche. Multe căsătorii se fac din dragoste, dar greu să-i fi trecut prin minte unui îndrăgostit ceea ce apare un moment în cugetul

213

lui Eminescu. Ca să pecetluiască proiectatul legământ cu Veronica, se gândește să treacă amândoi la catolicism, pentru că această confesiune, oprind despărțirea, o consfințește pe vecie, ca și confesiuneo unită, căreia aparținea Veronica.

Și dacă mai e nevoie de documentare, la fel vorbesc și celelalte amănunte, de pildă, cele date de Iacob Negruzzi cu privire la pasiunea pentru Cleopatra Popescu **, aceea pe care o urmărea „pe lângă plopul fără soț”.

După cum în iubire, tot astfel ne apare și în feluritele momente de petrecere: excesiv. Chiar și unele satisfacții estetice luau la el forma aceasta. La teatru, „el râdea mult, cu lacrimi și zgomotos; îi era deci greu să asiste la comedii, căci râsetele îi erau adeseori oarecum scandaloase”, notează Ștefanelli.

Cât privește petrecerile celelalte, care obișnuit urmau îndelungatelor încordări intelectuale, notez o expresie caracteristică, transmisă de la Ion Al. Samurcaș, prieten al lui Eminescu pe vremea studiilor la Berlin.

Când poetul primea bani și era pornit să petreacă, înștiința pe prietenul său: „de acum fac pe împăratul!” Iar ca rezultată, notez aici

una din acele sclipiri eminesciene, presărate în manuscrisele lui: „dacă aş fi împărat, aş fi fericit?” Şi paralel cu aceasta, următorul crâmpiei de caracterizare a sufletului modern: „frenezie şi dezgust, dezgust şi frenezie, iată schimbările perpetue din sufletul omenesc modern”, de fapt, propriul lui ritm de sentiment.

I *

Şi pentru că toate aspectele vieţii sufleteşti se întrepătrund, aceeaşi pornire nemăsurată, aceeaşi excesivă afirmare a vieţii sădită atât de adânc în sentiment, se vădeşte, ca semn deosebitor, şi în alte domenii, bunăoară în practică, pe terenul activităţii naţionale şi sociale.

****** De fapt, este vorba de Cleopatre Poenaru.

Deosebit de sugestive sunt amănuntele cu privire la un moment hotărâtor al anilor de formaţiune: serbarea de la Putna. În cugetul lui Eminescu, această serbare, împreună cu congresul care a încheiat-o, lua proporţii imense, era chemată să fie „încercarea de a organiza viaţa viitorului”. Şi însufleţirea lui era lipicioasă; I. Slavici notează aici: „căzut odată sub stăpânirea vreunui gând, el nu dormea şi nu mai mânca zile întregi de-a rândul şi ştia să transmită şi asupra altora neastâmpărul din sufletul său”.

Când toţi se îndoiesc, când cei mai mulţi şovăie şi greutatea sporesc, el rămâne credincios hotărârii şi însufleţeşte întreaga mişcare. Dar cel care pornise cu gândul să dea direcţie viitorului era firesc să recolteze din elanul acesta amărăciune, dezamăgire, o rezervă dureroasă dar nu renunţare. Aşa a rămas până la urmă. Anii tot mai apăsători n-au putut dezrădăcina din el firea dintâi, iar lupta lui politică de mai târziu, departe de a fi aceea a unui simplu să-Sariat, e continuarea celei începute în avântul tinereţii, în colivia vremii se rup şi sângere aripile vulturului, dar el ţinteşte neconţinut spre nemărginirile oare-l cheamă.

Când împrejurările îl silesc să primească unele însărcinări cu* caracter administrativ sau politic, el rămâne totdeauna credincios

părții alese a propriului suflet. Directorul bibliotecii luptă să poată aduna tot scrisul vechi românesc, revizorul școlar se străduiește să dea îndrumări de metodă sănătoasă, așa încât un om de mare destoinicie școlară a putut scrie că țara n-a avut revizor școlar mai bun ca Eminescu *.

Mai mult jdecât toți însă, ne vorbește ziaristul. Munca plină de abnegație depusă în cele mai grele împrejurări întrece tot ce cunoaștem din istoria ziaristicii noastre. Timp de cinci ani, o continuă încordare, săvârșind adesea întreaga muncă, da la bucătăria gazetei până la înalte îndrumări culturale și politice. Și

**** Este vorba de profesorul geograf Simion Mehedinți.**

În ce neprielnice condiții! Recitească cineva paginile închinete de Vlahuță acestei părți din viața maestrului 51>.

În luptele duse de el nu era făcut să-și creeze prieteni; dimpotrivă, o parte din loviturile primite aus fost copitele celor înfierăți. Deși *avea* o nemărginită iubire de oameni, totuși, când era vorba de neamul lui, era aproape șovinist. În politică, unii contemporani au fost revoltați de violența frazei lui, când își pecetluia vrăjmașii. Metoda lui Țepeș o invoca nu numai în forma revoltei estetice, dar și în căldura înfierării politice, când cerea ca neamul românesc săs instituie ca mijloc de mântuire de partidele politice.

„Ordinul sfintei cânepe” – spânzurătoarea... Azi, la lumina întregii lui activități, înțelegem că Eminescu... chiar de ar fi vrut, nu putea fi altfel; după cum ni-i arată toate celelalte aspecte, tot așa și activitatecs lui politică: un om care săvârșea din plin, cu toată pasiunea, tot ceea ce făcea.

Din toate faptele arătate și din altele numeroase; pe care socot de prisos a le mai înșira aici, reiese limpede unitatea feluritelor aspecte ale vieții poetului

Atât prin puternica vitalitate sădită de el, și vădită în portretul lui fizic, cât și prin intelect, temperament și întreg felul de a simți și de a lucra, personalitatea lui Eminescu, în ce avea mai adânc, e caracterizată!

printr-o sete nemărginită de afirmare a vieții, în toate domeniile, până la limita la care e îngăduit să se încordeze firea omenească. În lipsă de alt termen, voi numi această nesățioasă afirmare *tendința către nemărginit, setea de absolut*. Când un sentiment puternic îl frământă, un om croit astfel niciodată nu se poate opri la jumătatea drumului. O stare de suflet eminesciană izvorăște dintr-un sentiment care s-a dezlănțuit atât de viu, încât a vrut mai mult decât este rostul firesc al vieții să cuprindă. Vom convem.

ușor că o fire astfel alcătuită, ciocnindu-se cu lumea

va găsi la capătul oricărei experiențe înseși hotarele vieții și, prin aceasta, va ancora la un sentiment de gol, de melancolie, de micime, de netemeinicie a întregii ființări.

Din stări de acestea, un spirit religios creștin își hrănește, din micimea pământului, viziunea și mângâierea atotputerniciei și îndurărilor cerești. Lovindu-sa neconținut de hotarele existenței, cugetul privește nemărginitul plin de taină, simte puternic propria micime și golul vieții, dar nu poate concepe lipsa de noimă, netemeinicia definitivă a întregii ființări, și,

neputând arunca asupra întregii vieți zăbranicul negațiunii, găsește în sentimentul religios al întrepătrunderii cu cele veșnice o împăcare cu destinul și un>

legământ cu nemărginitul.

Altfel Eminescu. În sensul unei liniștiri și izbăviri finale, religiozitate este și la el, pentru că seriozitatea adâncă în fața vieții e vecină cu spiritul religios. Da?

Înzestrat cu un puternic spirit critic, și având, în măsura arătată, bărbătească frână a intelectului, Eminescu, stăpânit de nevoia unei înțelegeri ferite de dezamăgiri, n-a putut găsi un reazim nici în valorile vieții de *aici*, nici în mângâierile lumii de *dincolo*... A

Iubit nemărginit valorile vieții, a căutat în ele granitul absolutului și, negăsindu-l, din amărăciune față de faza istorică în care i-a fost dat să trăiască, și din durere, sfâșiere și revoltă față de mărginirea ființei omenești, a tăgăduit...

Aici stă marea taină a atitudinii eminesciene, de aici, în sentiment, atmosfera aceea de sumbră negațiune, care învăluie o bună parte din plăsmuirile lui și, alături de aceasta, în practică, acea putere de afirmare care te uimește.

Ce searbăd e și ce puțin spune cuvântul acesta;

pesimist, când e vorba să caracterizezi o fire și o atitudine ca acestea! Patimă, afirmare excesivă, și, de aici, negațiunea excesivă, iată cele două planuri cară alcătuiesc polaritatea vieții și creațiunii lui Eminescu.

Înrâuririle primite sunt, de fapt, dezvoltarea firească a propriei personalități.

Din lumea cugetărilor și a înțelepților și-a însușit numai ceea ce organic se potrivea cu firea arătată.

Nu a dat, după cum au susținut unii, cunoscutele accente, pentru că a fost înrâurit de Schopenhauer, ci a devenit schopenhauerian pentru că, având temperamentul dat, doctrina aceasta îl ajuta să-și limpezească firea, *era* în concordanță cu propria experiență intens trăită. Afirmarea nesățioasă în toate domeniile avea la Schopenhauer un nume: setea de a fi, voința, substratul oricărei ființări; și înclinarea filosofului de a descifra din plusul de suferință al vieții nevoia de eliberare prin negațiunea voinței era adânc sădită în însăși firea poetului.

Tot din centrul personalității și numai de aici se lămurește înțelesul permanentului contact cu străvechile izvoare de înțelepciune ale Orientului, îndeosebi alipirea lui constantă de învățătura lui Buddha. Esența ei este cuprinsă între acești doi poli: conștiința vie a veșniciei suferințe legate de ființa umană, de unde se hrănește, atotstăpânitoare, năzuința izbăvirii definitive.

Ne întruchipăm pe tânărul Eminescu, ursit să simtă în el neconținut povara hotarelor vieții, plecându-se asupra străvechilor pagini străbătute de duhul acesta:

„Când, o fraților, un tânăr nobil a cunoscut suferința, izvorul suferinței, nimicirea suferinței, calea care duce la nimicirea suferinței,

atunci tânărul cel nobil a dobândit dreapta cunoaștere, crede în ea, e legat de ea”, îl evocăm pe Eminescu citind și meditând întâiul adevăr, întâiul stâlp al predicii din Benares: „Acesta, o monahi, este nobilul adevăr al suferinței: nașterea e suferință, vârsta e suferință, boala e suferință, moartea e suferință, unirea cu cel pe care nu-l iubești e suferință, despărțirea de cel iubit e suferință, dorința neîmplinită e suferință, scurt cele cinci elemente care înfăptuiesc alipirea de viață sunt suferință...”; îl evocăm, într-un cuvânt, pe poet adâncind cuvintele lui

Buddha despre cei patru stâlpi ai mântuirii: suferința °

Izvorul ei; izbăvirea de ea și calea deplinei izbăviri, și înțelegem definitiva întrepătrundere dintre el și această învățătură.

Nu pentru că a citit-o într-o carte, ci pentru că din toate învățăturile lumii acaasta corespundea polarității sădite în personalitatea lui: patimă și negațiune, de aceea Eminescu a fost atât de aproape de duhul doctrinei buddhiste. Iar mărturisirea lui: „eu sunt buddhist!”, e departe de a fi o simplă dispoziție de moment. În versul acela vestit: *și-n stingerea eternă dispar fără de urmă*, e o lapidară formulare o idealului buddhist de izbăvire. Iar treptele căii de liberare a lui Buddha le vom documenta în creațiunea lui, care se înălța treptat la o cât mai largă înseninare prin înțelegere.

Năzuința lui de a se urca la izvoarele indice ale culturii poate fi documentată la tot pasul. La lumina înțelepciunii Upanișadelor vom înțelege mai viu adâncă rezonanță a unor cuvinte familiare, bunăoară:

„Nenorocirea cea mare e să fii mărginit”, după cum la lumina izbăvirii prin înțelegere vom pătrunde mat adânc acele momente care încoronează ca un catarsis moral și estetic finalul atâtor capodopere.

Ne urcăm astfel pe înălțimile în care poezia devine mit, se înfrățește cu religia într-o unitate superioară. Eminescu e mare printre cei mari, pentru că a trăit intens și a plătit cu sângele și viața lui fiecare strop de frumusețe, neconținut sporind propria lui fire cu toate elementele conglăsuitoare, pe care i le pune la îndemână întreaga experiență și cugetare o lumii. Da aceea e atât de greu să-l înțelegi

acum cum a fost.

Fie că literatura noastră se va îndruma spre o nouă adâncire și valorificare a străvechiului fond poporan, fie că se va alătura mișcării moderniste apusene, Eminescu, sintetizează a ambelor îndrumări, rămâne la zenit. A-l înțelege deplin înseamnă a grupa și a reface în jurul personalității lui întreaga cultură o lumii. Această înțelegere deplină este idealul către care trebuie să tindem, acesta e marele monument pe care i-l datorăm. Marea răscumpărare împlinită prin el nu va fi desăvârșită în noi și nu se va face în poezia noastră un pas mai sus până ce nu ne vom învrednici de o astfel de înțelegere.

După cum gândirea asupra vieții, tot astfel înrâuririle literare și estetice sunt la el îndrumate și selecționate de această călăuză fără greș: propria fire.

Nu a fost în viață așa cum îl știm pentru că a fost romantic, ci s-a apropiat de romantică pentru că într-acolo îl ducea temperamentul arătat.

Am definit cândva romantismul (și sunt satisfăcut că l-am definit astfel) tendința de a cere vieții altceva, mai mult decât ce este în rostul ei firesc să *daa*.

Pentru că zodia sub care s-a născut Eminescu, dându-i arătata dominantă, l-a făcut să aparțină acestei familii de spirite, de aceea s-a apropiat de romantică și nu de altă formulă.

Chiar și înrâurirea poporană era un mijloc de dezmărginire, lua la el o formă pe care n-a mai avut-o la nimeni altul de atunci: era năzuința de a spori propria simțire, prin largă rezonanță dată de viața obștescă a neamului.

Dintre formele estetice, alături de genialitatea concepută ca darul de a contempla ideile desăvârșite și eterne, se vedește la el o puternică înrâurire a lui

Schelling: arta chemată să-ți dea fiorul nemărginitului, frumosul fiind „nemărginitul întruchipat în mărginit”. Și nu va gusta exact pe Eminescu acela care nu va adânci această îmbinare de nemărginire întipuită.

Dacă aspectul dominant al personalității este cel relevat, el trebuie să fie confirmat și prin „micile mizerii”, prin părțile de umbră ale firii lui. Între calități și defecte există totdeauna o legătură organică.

De fapt, slăbiciunile lui sunt reversul trăsăturii esențiale. Neglijența, nepăsarea față de cerințele mărunte ale vieții, înstrăinarea de lume, toate sunt urmarea însușirii stabilite. „De mă voi duce cândva la fund, asta se va întâmpla dintr-un lucru de nimica, căci aceștia sunt cei mai mari potrivnici ai mei”, scrie el lui Maiorescu de la Berlin. A văzut de timpuriu cauza prăbușirii lui; și lucrul e firesc: cel ursit să trăiască intens absolutul aspectelor esențiale ăla vieții trebuia să simtă ca o grea și netrebnică povară toate cerințele accesorii de ordine și de măsură care, cruțând puterile, hotărâsc izbânda spiritelor cumpănite, clasice, împăcate cu lumea.

Lipsa de voință calculată, rece, practică, o fost evidentă la el; dar dacă nu a-*ea* „metalul demonilor în vine”, în schimb am văzut uriașa putere elementară a voinței nevoite, aceea care creează marile valori, și aceasta se contopea cu țelurile supreme ale chemării lui! Lipsa de simț practic era firească la acela care „făcea totul, ca și cum ar fi avut de trăit sute de ani”.

Tot la lumina personalității ne înțelegem și cu privire la contradicția ce ar fi existând între Eminescu-poetul și scriitorul politic. În poezie ar fi „pesimist”, în politică om de credincioasă luptă îndârjită.

Am văzut ce restrângere de înțeles se cuvine să dăm cuvântului „pesimist” când e vorba de Eminescu.

Cât privește pe scriitorul politic, e de amintit și aici că suportul rămâne amărăciunea și revolta, datorite contrastului dintre ceea ce concepea el ca ideal și ceea ce vedea în jurul lui. Creator și în politică, setea de absolut sădită în el îl ducea să afirme valorile pe care le socotea mai de preț pentru destinele neamului și ale omenirii, să le afirme cu îndârjire, până la ultima limită. Și după cum în poezie absolutul, pe care nu-l putea întâlni în viață, îl ducea la negațiune, tot astfel în domeniul politic, absolutul, pe care nu-l putea vedea în vremea lui, îl ducea la indignare, la

critică violentă, la o continuă revoltă, la strigătul de instituire a ordinului sfintei cănepe.

Astfel ne apare pe toate terenurile unitatea sufletească a lui Eminescu. Cei care, *ca* Dragomirescu, tăgăduiau această unitate, sacrificau, de dragul unor teorii estetice, adevărul istoric.

Pe temeiul celor arătate, icoana personalității poetului ni se înfățișează de acum într-o lumină deosebită de aceea în care eram deprinși s-o vedem.

Nu știu dacă cele învederate în firea lui M. Eminescu sunt reprezentative pentru poporul nostru și dacă în ele dăinuiește sau nu ceva din felul excesiv ol traco-ilirului stăpânit prin înțelegere, prin disciplină romană, și limpezit prin artă. Nu știu. De asemenea, nu știu dacă aici trăiește ceva din firea religioasă, resemnată și activă a aceleia care „când iubea, iubea; când ura, ura”, înfrățită cu vigoarea căminarului Eminovici...

Dar dacă cele dezvăluite sunt adevărul, dacă aici stă unitatea profundă a personalității, icoana stabilită trebuie să fie confirmată, la tot pasul, prin cea mai hotărâtoare dintr-o dovezi: *prin acea nedespărțită unitate care este istoria și estetica întregii lui plăsmui.*

SIMBOLURILE LUI EMINESCU*

Pentru contemplarea creațiunii lui Eminescu, cea mai dreaptă cale este evocarea trăită a acelor imagini centrale care sunt simbolurile lui. Iată de ce în ziua când Suveranul țării, elita intelectuală și întreaga obște românească suntem întruniți, în jurul Academiei Române, în același cuget de pioasă reculegere pentru a comemora o jumătate de veac de la adormirea poetului, se cuvine să actualizăm și, pe cât se poate, să dezvăluim semnificația simbolurilor eminesciene. Prin ele, ne vom întruchipa însăși icoana lui ca figură reprezentativă.

La răspasul acesta de timp, putem măsura covârșitoarea însemnătate a revelației lui artistice, ceea ce aduce el nou și etern pe lume: tipul de artă proprie către care tinde, potrivit geniului limbii, destinul poetic al neamului românesc.

Dintre toate aspectele expresiei alegem simbolurile, pentru că acestea sunt cea mai cuprinzătoare.

Firește, după cum orice cuvânt, la fel și toate acele celule ale expresiei, imaginile, pot fi privite ca simboluri. La fel, orice poezie. Dar nu la sensurile acestea, unul prea restrâns, celălalt prea larg, ne vom opri. E vorba de acele icoane, figuri omenești, aspecte din natură, în care poetul a întipuit o valoare deosebit de scumpă. Cristalizând în jurul lor o întreagă creațiune, ele au un caracter central și sunt deci chemate să dea intuiția esenței poetului.

Comunicare comemorativa făcută la Academia Română, io ședința solemnă de la 16 iunie 1939.

Cum ne oprim înaintea unui iconostas, tot astfel vom privi imaginile iubite ale poetului pentru a săvârși apoi jertfa înțelegerii la acea icoană în care el

«a pus mai multă semnificație obștească: *icoana conducătorului*, a voievodului.

Un fapt izbitor: obișnuit, în centrul poeziilor lui

Eminescu stă un simbol reprezentând o tipică valoare

Ideală. Nu se va iniția în tainele acestei poezii cine nu va vedea cum în jurul acestor valori, elemente constante ale poeziei lui, gravitează întreaga lui creațiune 52).

Prima poezie de larg răsunet, *Venere și Madonă*, e dominată de evocarea acestor două largi simboluri: imaginea tipică a frumuseții antice și icoana

Ideală a frumuseții creștine. De la înălțimea acestor valori, se dezlănțuie șiragul de invective ale dezamăgitului, pentru ca, în final, un moment de înduioșare să înalțe din nou ființa iubită pe pedestal: tu ești sfântă prin iubire... Un conflict între înalta valoare întipărită adânc în suflet și realitatea care o dezmințe.

Țară să poată întuneca icoana preamărită a întruchipărilor ideale.

Conflictul acesta va rămânea în inima întregii lui creațiuni 53).

Epigonii nu s-a putut cristaliza în jurul unei largi imagini

centrale. Dar partea întâi, acea entuziastă preamărire a înaintașilor, este de fapt un simbol colectiv. Conflictul este opoziția schilleriană dintre naiv și sentimental. Tot sufletul poetului stă alături de tipul uman reprezentat prin înaintași. Iar explozia de sarcasm care izbucnește, când oda cedează satirei, vine din constatarea dureroasă că, în noua fază, a poeziei călăuzite de critică, vechile avânturi nu mai dăinuiesc.

Pentru epigoni, rațiunea, analizând, pulverizează ceea ce pentru poet rămâne totuși sus și atât de iubit.

Dramatismul poeziei sociale a lui Eminescu stă în conflictul figurilor reprezentative. Demonul revoluționar din *înger și demon* ar vrea să coboare totul pentru a stârni furia norodului și distrugerea. Titanismul acesta, având frecvente corespondențe în literatura universală, poate fi urmărit comparativ. Dar când, neștiut și bolnav, demonul se stinge pe patul proletar, negura este împrăștiată de arătarea aievea a fetei de împărat. Din prăpastia de ură, ochii titanului înfrânt se înalță recunoscători spre acest simbol luminos al liberării prin milă și iubire.

În sinteza poeziei sociale *împărat și proletar*, icoana împăratului, meditănd pe *maluri zdrumicate de auirea mării*, apare ca centrul de unde se dezvoltă sensul veșnicelor frământări sociale, cu atât mai dureroase cu cât schimbă fața, dar nu și esența lucrurilor, în strofa finală, modul major și accentul din acest neîntrerupt crescendo: de *dregi oricât ai dregi în lume* – înalță din nou privirile în sus. Astfel ultimele versuri: te obosește *eterna alergare* și imaginea: viața este un vis, nu cad ca o concluzie de teoremă, ci sunt ritmic o clausulă, iar ca semnificație un catarsis al conflictului.

Cu *împărat și proletar*, această nouă față a titanismului revoluționar, suntem la 1874. În trăsăturile ei fundamentale poziția artistică a lui Eminescu începuse a se așeza. Dar după doi ani, în *Melancolie*, izbește o imagine sumbră, o biserică dărăpănată.

Este prima formă pe care o ia la el poezia nocturnă a ruinelor. Prin natura însăși a motivului, prin cerințele lui tehnice, tabloul acesta

dezolant excludea ceea ce până acum apărea ca un nelipsit termen eminescian: avântul spre un simbol purtător de valoare. Dar cu tot aspectul dezolant, ruina este totuși o biserică, icoană a propriului suflet, azi numai conture triste, odinioară plin de credință. Va trebui să meargă cineva până la *Rugăciunea unui dac* din 1879, ca să mai întâlnească o poezie de pură negațiune.

Și nu este o întâmplare că, privite genetic, ambele sunt fragmente dintr-o viziune dramatică în care, prin prăbușirea eroilor, se afirmă anumite valori.

Cât de mult a iubit Eminescu valorile vieții se vede și din numeroasele sale idile. Fie scene de interior ca în *Noaptea* și *Singurătate*, fie cadru de natură pentru scene de iubire, cum sunt cele mai multe, în centru stă icoana ființei iubite: o preamărire în plan absolut. În mintea tuturor rămân neșterse *dulcea minune* din *Floare albastră*, crăiasa din povești în ochii căreia toate basmele s-adună, visul de fericire din

Dorința, vraja îmbietorilor codri de fagiși icoana îndrăgostiților în *Făt-Frumos din tei*, reluată în *Povestea teiului*.

În fruntea tuturor idilelor stă *Călin*. Aici se poate urmări și cum plăsmuia Eminescu, direcția procesului creator care ducea la preamărirea marilor valori ale vieții. Din complicata rețea de întâmplări ale peripețiilor unui basm, poama s-a liberat treptat de orice balast Izvorul primitiv n-a mai păstrat decât mireasma fabulosului, din care răsare acea minune de frumusețe fizică și morală: fata de împărat. Ca într-o simfonie se împletesc temele: patimă și suferință, și apoi apoteoza de mit din final: la nunta în codru, întreaga natură preamărește iubirea credincioasă.

Cu cât căpătâiul era mai aspru, cu atât imaginile ideale se întruchipau mai splendid.

Se poate obiecta că idilele nu sunt concludente pentru direcția imaginilor. Dar iată poema imediat următoare. S-ar zice că, după luminoasele imagini din *Călin*, ca o compensație, apar figurile sumbre din

Strigoii. Privite însă de aproape, ele se încadrează în chip firesc în galeria de figuri eminesciene. În centru stă destinul celor doi îndrăgostiți: Arald și

Maria. În pornirea lui de năvălitor, barbarul este oprit de acea întrupare a veșnicului feminin, Maria, regina dunăreană. Instinctul puterii sale este biruit de acel al iubirii. Cum Ifigenia lui Goethe umanizează pe barbarul rege Thoas, tot astfel Maria, pe Arald. Dar când soarta-i desparte prin moartea iubitei, pornirea lui vrea să treacă dincolo de hotarul veșnic. Prin magie, iubita moartă e smulsă stihilor. Și ea revine, dar sub singura formă posibilă: aceea de strigoi.

Acum însă, iubirea care surpase hotarele morții nu se pleacă nici poruncii de înapoiere înainte de faptul zilei. În nesățioasa cursă nocturnă pe caii fantomă, cei doi încremenesc și, uniți în moarte, deasupra lor se pecetluiește pe veci mormântul.

Privind comparativ în literatura lumii tipologia sumbrei poezii a strigoilor, nu se va găsi pereche acestor figuri: Arald și Maria, în care absolutul iubirii este afirmat atât de puternic și dincolo de hotarele morții.

Există la Eminescu și un număr redus de poezii fără un simbol central. Și nu este o întâmplare că în fruntea lor stă Rugăciunea unui dac, cea mai pesimistă pagină a lui. Privită însă genetic, ea este un fragment dintr-un poem byronian, în care regele dac

Sarmis, înnebunit de durere, apare la nunta logodnicei necredincioase cu fratele care-i răpise tronul.

Prăbușirea tragică a idealurilor surpate prin egoism îl duce la blestem și la pornirea de a nimici în el, prin suferință, setea de viață.

După cum în dramele schilleriene nu poate fi pesimism suferința provocată de căderea eroilor, tot astfel, la Eminescu, accentele de negațiune ale dacului, privite genetic, sunt reversul unei mari iubiri.

Cu cât înainta spre zenit, cu atât privirile se aținteau spre imagini mai înalte: icoana asemănătoare pururi verginei Marii din *Atât de fragedă*, imaginile sonetelor publicate de el, codrul din Revedere,

icoana din O, *mamă...*

Ultimele creațiuni, cele patru *Scrisori* și Luceafărul, minunile iconostasului, apar ca fețe deosebite a ceea ce el privește ca singura realitate: *lumea mea*, în hotărâtă opoziție cu /*urnea cea aieva*.

Ca într-o nebuloasă, cea mai veche dintre *Scrisori*, aceea care a devenit *Scrisoarea II*, cuprindea elementele din care au crescut tuspatriu *Scrisorile*. Se confirmă și pe calea aceasta că motivul primordial:

poziția nefericită a poetului în societate sste axa creațiunii eminesciene 54).

O sentimentalitate neîntocmită, un flux și reflux de amărăciune și revoltă își caută zadarnic expresia.

Numai când i s-au luminat figurile centrale: marele dascăl, marele conducător, apoi când s-a asociat icoana ideală a înamoraților, s-a născut scânteia acelui dinamism creator care a însemnat ieșirea din amorf, organizarea capodoperelor.

Din câte figuri a creat poetul, niciuna n-a deșteptat un mai larg răsunet în sufletele românești decât icoana ideală a conducătorului: Mircea cel Bătrân, înălțându-se măreț deasupra apelor putrede ale actualității biciuite. Departe de a fi întipuit o ideologie politică, scrisoarea aceasta este triumful viziunii organice în poezia noastră. Pentru a încadra «monumental, creează un spațiu estetic de o amploare mitică. Visul profetic al sultanului nomad se realizează aieva, culminând în năprasnicul Baiazid. În opoziție cu aceasta, cealaltă întrupare: spațiul nostru, pământul acesta în care voievod, oștire, codru, râu, ram, sunt un singur suflet, un tot nebiruit. Urgisirea prezentului, fiind un reflex al acestei table de valori, înalță și mai sus măreția icoană a lui Mircea.

Este cunoscut crezul politic al lui Eminescu: neamul nu este produsul unor programe sau al unei ideologii cum credeau moralistii politici de la 1848, ci rezultanta unui larg proces organic. El nu poate fi înțeles și condus decât ca un organism. Matcă și *roiuri vorbitoare* sunt imagini care-i apar spontan. Intuiția aceasta adânc trăită îl duce la o

filosofie proprie a istoriei noastre, la afirmarea principiului de monarhie ereditară ca matcă a destinului românesc. Partidul atunci dominant i se părea o primejdie, pentru că se întemeia pe o clasă suprapusă, deci pe o clasă necrescută organic 55).

Din aceste experiențe adânc trăite s-a născut *Scrisoarea III*. O primejdie însă o pândeă. Manuscrisele arată la început o descărcare de sentiment atât de violentă, încât lua forma invectivelor personale, câteodată cu expresii care n-ar putea fi citate.

Moment fericit de inspirație a fost când în acest clocot de sentimente i-a apărut figura lui Mircea.

Numai astfel, punând în opoziție ceea ce iubea pătimaș cu ceea ce ura cu patimă, a fost posibilă atenuarea expresiei violente și totodată izbucnirea ei, fără ca să ne tulbure receptivitatea estetică.

Pentru largă viziune organică, este de relevat cum figura lui Mircea, ca să capete tot relief, este integrată într-un moment al istoriei lumii. O asemănătoare nevoie a simțit primul mare poet înainte de

Eminescu, Budai-Deleanu, când a vrut să-și reliefeze eroii!, pe Vlad Țepeș; dar acela și-a încadrat povestirea numai în situația vremii, zugrăvind ce se întâmpla la Constantinopol și în Apus. Eminescu, cel deprins cu un spațiu estetic nemărginit, a creat o asemănătoare viziune, în timp, evocând întreaga creștere a puterii otomane, văzută nu numai ca un fenomen istoric, dar mitic, având parcă ceva din dezlănțuirea de neînlăturat a unei forțe a destinului.

Aici, o altă primejdie. Zugrăvirea creșterii otomane cu elemente istorice ar fi rămas străină de cititor și ar fi putut să alunece spre discursiv. Tehnic, mai era posibilă o altă cale: concentrarea unei lumini intense asupra unui singur erou otoman, Baiazid.

Dar aceasta, fiind un pendant la Mircea, ar fi dat procedului ceva de șablon.

A fost o inspirație genială aceea de a zugrăvi creșterea otomană prin visul profetic. Izvorul este cunoscut: visul lui Osman, povestit de Iosef von

Hammer în *Geschichte des osmanischen Reiches*.

Ceea ce nu este cunoscut e faptul că această legendă a originii a avut o largă circulație. Între altele, se află și în *Histoire de la Turquie* de A. de Lamartine. E o are un fond folcloric străvechi și aparține legendelor despre origini. Lăsând la o parte elementele specific otomane, luna și Țarigradul, miezul legendei este copacul-simbol care se întinde uriaș deasupra împărăției și a apelor care o împrejmuesc.

Mărginindu-mă la cadrul tradițiilor orice, amintesc aici legenda nașterii lui Kiru, la Herodot, care mărturisește că a cunoscut 4 variante. Regele mezilor.

Ăștiage, a văzut în vis cum din fata lui a ieșit un

Izvor de a acoperit toată Asia. În legenda otomană părții acesteia îi corespund fluviile și mările împărăției. Ăștiage, dând în căsătorie pe fiica sa după

Cambise, a mai avut un vis: din pântecul ei a crescut o viță care a cuprins întreaga Asie. Părții acesteia îi corespunde, în izvorul lui Eminescu, arborele cu ramurile uriașe.

Substratul folcloric poate fi urmărit și în domeniu!

ghicitorilor. E știut cum stăruie orientalul în amănunte menite să sporească iscusința termenilor de comparație într-o ghicitoare. Motivul a pătruns și în legendele biblice și de aici în iconografia creștină, chiar și în aceea de pe catapeteasmă.

Dar deși, prin răspândirea ei, legenda stătea la îndemâna tuturor, ea rămânea ascunsă ca într-un bloc de marmoră o statuie, până ce Eminescu i-a scos la iveală puterea expresivă. Prin el, alegoria viselor și a prevestirilor a devenit expresivitate largă, simbol.

Esta la el o rară măiestrie de a înfățișa feluritele fețe ale unui motiv, așa încât să spună tot ce este necesar. După ce copacul uriaș a fost evocat vizual, impresia acustică, prin natura ei mai impresivă, îl actualizează cu atât mai viu cu cât face una cu dinamismul motorie:

Vulturii porniți la ceruri pân-la ramuri nu ajung;

Dar un vânt de biruință se pornește îndelung

Și lovește rânduri, rânduri în frunzișul sunător.

Strigăte de Allah! Allah! se aud pe sus, prin nori.
Zgomotul creștea ca marea tulburată și înaltă.
Urlete de bătlie s-alungau după olaltă;
Însă frunzele-ascuțite se îndoaie după vânt
Și deasupra Romei nouă se înclină la pământ.
Ca frunzele arborelui gigantic se mișcă și fraza.

În evocarea creșterii otomane, o primejdie ar fi pândit pe un alt scriitor: înșiruirea discursivă. Aceasta ne-ar fi scos din vraja mitului, care e mai adânc decât istoria. Înălăturând discursivul numelor și al amănuntelor, poetul a știut să obțină un efect sporit printr-unele repetări, menite să deștepe viziunea creșterii nu în amănunte, ci în esența lirică:

Visul său se-nfiripează și se-ntinde vulturește.
An cu an împărăția tot mai largă se sporește.
Iară flamura cea verde se înalță an cu an.
Neam cu neam urmându-i zborul și sultan după sultan;
Astfel țară după țară drum de glorie-i deschid...
Pân în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...

Amploarea frazei prelungește ca un ecou sonor repetările cuvintelor, care toate au vocala accentuată a de larg răsunset admirativ. Iar vocalizarea ultimului vers:

Pân în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...

cu vocale umbrite de nazală este încărcată de întunerec, ca un nor de furtună.

Cum în poemul muzical al lui Ceaikovski, 7872, fanfarele victorioase ale lui Napoleon sunt întâmpinate, la început numai prevestitor, de motivul etnicului rusesc, care în urmă crește biruitor, tot astfel, în toiul revărsării otomane, apare prevestitor motivul spațiului românesc.

Tot spațiul poemei este un pervaz imens pentru a încadra figura lui Miresa. Înainte de faptă, o măsurare în cuvânt. Fraza emfatică a sultanului, retorică și cu acumulare de podoabe, contrastează cu exprimarea simplă și stăpânită a voievodului: mi

reasmă arhaică, prevedere, cumpănire, demnitate.

Două tipuri umane stau față în față. Acela care, când vorbește, se uită cum se oglindește în alții, căutând efectul, în opoziție cu acela care ascultă numai imperativul demnității. Pentru că se știe întruparea organică a tuturor, prin el vorbește ceva mai presus de el. Acel ce e *scris și pentru noi* este nu resemnare în fața sorții, ci garanția supremă a izbânzii: înălțarea imperativului moral deasupra succesului sau insuccesului, în centrul vorbirii lui Baiazid stă eu, în centrul cuvintelor lui Mircea stă *noi*. Iar când, în final, apare răspicat eu, cuvântul dobândește un relief deosebit: cap de vers, e subliniat prin neobișnuita pauză a cezurii, și tot ce urmează după această silabă subliniază subordonarea față de un tot. Deplasarea neobișnuit de mobilă a cezurii în acest context este un mijloc de relief:

Eu? îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul...

Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, râul, ramul.

Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este;

Dușmănit vei fi de toate fără-a prinde chiar de veste.

N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid

Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!

Spațiului socotit vital de cuceritorul pe *care lumea nu putea să-l mai încapă* i se opune spațiul organic românesc.

Și bătrânul se poartă cum i-a fost cuvântul.

Tipul de luptă zugrăvit de Eminescu nu e cel obișnuit de încheștare divizată, individuală. Nu vezi aici eroi în poze teatrale. Acel tot organic, în numele căruia vorbea voievodul, săvârșește acum fapta. Într-un singur vers Mircea este amintit, către sfârșitul luptei:

Mircea însuși mână-n luptă vijelia-ngrozitoare.

Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare.

Durduind soseau călării ca un zid înalt de sulți.

Printre cetele păgâne, trec rupându-și large uliți.

Voievodul dispăre oarecum în acea dezlănțuire de forțe elementare, în care parcă n-ai putea distinge fapta omului de

izbucnirea naturii.

Ca într-un poem simfonic, după furtună vine înseninarea. O încununare de glorie cu atât mai măreață, cu cât zbuciumul a fost mai mare. Măsurat faptei, imaginile au ceva din măreția apoteozelor naturii:

Pe când oastea se așază, iară soarele apune.
Voind creștetele-nalte ale țării să-ncunune
Cu un nimb de biruință: fulger lung încremenit
Mărginește munții negri în întregul asfințit.
Pân' ce izvorăsc din veacuri stele una câte una
Și din neguri, dintre codri, tremurând s-arată luna.

Înseninarea aceasta e un mijloc de a încheia spațiul etnic și totodată pregătire pentru un nou și necesar plan de rezonanță: scăderilor vieții intime din partea de satiră li se opune o icoană a purității din trecut. Din elemente folclorice e întruchipată imaginea domnescului fecior zâmbind de o amintire și scriind carte mândrei la Argeș.

Înălțarea aceasta a privirii către imaginea idealizată a conducătorului nu este un unicum la Eminescu. Cel care în articolele politice vorbea de ordinul *sfintei cănepe* era firesc să încheie *Scrisoarea III*

cu evocarea lui Țepeș.

Când, după simbolul conducătorului, a plăsmuit simbolul creatorului, al poetului, prima imagine plastică de caracterizare a acestuia este tocmai aceea a conducerii: Pe *mișcătoarele cărări corăbii negre* duce... după cum este și ultima: *călăuzind singurătăți de mișcătoare valuri*. Iar în acea cupolă centrală care este vorbirea lui Dumnezeu, ultima perspectivă înfățișată de Demiurg este iarăși o viziune de conducere:

233

Îți dau catarg lângă catarg.
Oștiri spre a străbate
Pământu-n lung și marea-n larg.

Dar moartea nu se poate...

Aici imaginea vizuală face una cu cea auditivă, prin opoziția lor, fonemele se organizează într-un simbol acustic.

Ultima imagine creată de Eminescu înainte de prăbușirea din 1883 este tot un simbol de conducător.

Deasupra sfâșietoarei elegii etnice din *Doina*, plutește sus icoana mântuitoare a lui Ștefan prea adânc întipărită în inimile noastre ca s-o mai cităm.

Străbătând iconostasul eminescian, am învederat cum, aproape pretutindeni, în centru stă. icoana unei valori preamărite, chiar atunci când purtătorii ei cad sau sunt dureros dezmințiți de lumea cea aieva. Proza lui artistică: figurile din *Făt-Frumos din lacrimă*.

Sărmanul Dionis, Cezara, confirmă această intuiție.

Pesimism? Cine pe o astfel de poezie anină eticheta comodă de pesimism procedează ideologic, nu artistic, și privește numai spuma și sfărâmurile de la țarm, nu nemărginitul din larg, marea, cu avânturile mereu reînnoite.

Dacă, în afară de operă, încercăm o privire în altarul personalității poetului, ne încredințăm că forma lui statornică de a vibra în atingere cu viața este de o ființă cu esența poeziei lui.

Atât amănuntele biografice, cât și portretele morale zugrăvite de contemporanii care au vrut să-l înțeleagă, se întregesc într-o icoană unitară. Astfel, după ce am contemplat unitatea simbolurilor lui, putem să-l privim pe el însuși ca tip uman reprezentativ și apoi ca simbol al creativității noastre. Este o imagine cu totul deosebită de aceea a unui palid tovarăș al ideilor eterne.

Atât prin vitalitate, cât și prin întregul fel de a fi.

Eminescu, în ce avea mai adânc, se caracteriza printr-un nemărginit elan de afirmare a vieții, în toate domeniile. Este tendința către nemărginit, titanismul sădit în ființa lui puternică. O stare de suflet eminesciană este un sentiment dezlănțuit peste rostul firesc al vieții.

Cu rare excepții, care pot fi lămurite, simbolurile lui Eminescu

sunt tot atâtea fețe, tot atâtea valori ale unui elan spre absolut. Reversul este zbaterea, amărăciunea, revolta și negațiunea, însă totdeauna în numele acelei table înalte de valori.

Nu numai imaginile totalizante, simbolurile, dar și celelalte imagini, celulele expresiei poetice, confirmă că aceasta este poziția eminesciană.

Privind aspectele acustice, trăsătura cea mai caracteristică este modul său, cum se mai zice, tonul.

Ca în muzică, el poate fi minor, adică tânguios-feminin, sau major, bărbătesc. Aproape toate poeziile lui

Eminescu sunt străbătute de un viugros ton major.

În accentele versurilor inițiale, acolo unde privirile se îndreaptă spre simboluri, lucrul este ușor de simțit:

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este...

Când privesc zilele de-aur a scripturilor române...

Dar în finalurile ades meditative, spuma gândurilor concentrate sentențios acoperă pentru mulți realitatea totală a expresiei. Nimic mai dezolant decât versul final din *Epigonii*, de pildă:

Toate-s praf... Lumea-i cum este și ca dânsa suntem noi.

Integrată însă acustic în strofă, sentința are o altă vibrațiune, e altceva decât o concluzie de teoremă:

apare luminată de reflexele simbolului colectiv. Iar în sfâșierile accentelor finale tonul major colorează și

235

aici semnificația, La fel, în finalurile din cele mai multe poezii.

Ultimele plăsmuiri confirmă cum, imprimat de la primele acorduri, tonul major rămâne o constantă. Nici nu s-ar putea explica enorma dezlănțuire de energie pornită din versurile lui, dinamica eminesciană, fără această tonalitate, majoră, reflexul acustic al valorilor înfățișate în simboluri.

Dintre toată pornirile spre absolut, aceea care-i asigura veșnica prezență în conștiințele noastre este rostirea lui puternică și de o ființă cu însuși geniul limbii românești. Sunt forme proprii nouă, a căror

virtualitate și farmec el ni Le-a dezvăluit.

Dintre toate darurile lui, deosebit de reprezentativ este tipul formal supraindividual creat de el. Nu s-a lăsat dus de neconținutele porniri spre nemărginit, ci stăpânindu-le, Le-a încheștat zvâcnirile într-o formă închisă, de o severă disciplină clasică. La fel, limba noastră stăpânește străvechile avânturi traco-ilirice ale acestui pământ, în tipare romanice. Această concordanță între forma eminesciană și structura limbii este un semn al destinului sub care stă toată cultura noastră: sinteza proprie românească între seva Răsăritului și disciplina Apusului.

Pentru a ilustra puterea de stăpânire, suverana concentrare eminesciană, aleg un motiv care prin natura lui pare anume făcut să-și asocieze numeroase dezvoltări. Este motivul neîntreruptei prezențe în cuget a ființei iubite: tot ce se întâmplă în natură și în propria conștiință este străbătut de amintirea ei.

Printre poeziile lui Goethe, una din cele mai gustate, *D/e Năhe des Celiebten*, este un lied pe tema amintirii ființei iubite. Impresionat de caldele accente dintr-o poezie pe aceeași temă a unei scriitoare cunoscute, a fost urmărit de ritmul și frumusețea motivului. Dar, în același timp, a fost izbit de înșirarea neîntocmită a multiplelor accente. Instinctul formal al lui Goethe nu putea fi îndestulat de prelungita diagonală a unor momente impresionante, dar neorganizate. De aceea, păstrând măsura și chiar unele tipare sintactice ale izvorului, a creat o poezie proprie, pe care o dau în traducere:

Gândesc la tine, când a soarelui sclipire

Din mare străluce.

Gândesc la tine, când licărirea lunii

Se oglindește-n izvoare.

Te văd, când pe-ndepărtatul drum

Se-nalță praful;

Când în adâncul nopții, pe cărare

Tremură drumețul.

Te-aud, când colo cu vuiet surd

Se-nalță valul;
În tănuitul crâng ades mă duc s-ascult
Când toate tac
Eu sunt cu tine. Și-oricât de departe.
Aproape-mi ești!
E în amurg, îndat-or luci stele.
De-ai fi aici!

O traducere credincioasă, poate prea crsdincioasă, vrând să păstreze, pe cât posibil, ordinea cuvintelor și structura sintactică a originalului. Pentru cine ar vrea să aibă și impresia ritmului, el e redat în ultima strofă.

În centrul stă acel *gândesc la tine*, variat în fruntea strofelor următoare prin te văd, te aud, *sunt* cu tine, pentru ca, în final, să izbucnească acel O, *de-ai fi aici*!

Lăsăm la o parte întrebarea dacă soarele, luna, drumul, praful, valul, crângul se organizează într-un tot, și dacă amănuntele sunt străbătută de prezența ființei iubite, ca și cum ar face una cu ea, îmbinându-se într-un simbol colectiv de tot atâtea corespondențe Ci, fără nicio critică, să citească cineva ne

237

prevenit cântecul *și dacă...* expresia eminesciană a aceluiași motiv.

Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopilor.
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii.
Și dacă stele bat în lac
Adâncu-i luminându-l.
E ca durerea mea s-o-mpac înseninându-mi gândul.
Și dacă norii deși se duc.
De iese-n lucru luna.
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna.

N-ai putea clinti sau adăuga nimic fără să strici poezia. Observați bunăoară cum în strofa a doua aspectul acustic întunecos al versurilor neperechi și căderea tonului sunt ca un fond pe care se reliefează accentele luminoase ale versurilor perechi.

Cu greu s-ar putea o concentrare mai mare și o mai stăpânită formă închisă pentru atâta putere de sugestie și orizont spre nemărginit.

Cât de sus era și cât am pierdut se poate vedea din aceste simple date; când a alcătuit liedul citat

Goetha *avea 46 de ani*, pe când Eminescu își curmase la 33 de ani cântul cel etern.

Și totuși, în aproape tot ce a scris, fiecare lectură îți dezvăluie noi farmece, *așa* încât ai mereu impresia că de abia începi să-l descoperi. În fiecare vers al lui este ceva care trece dincolo de marginile expresiei. Și de la imaginile largi până la cele mai mici amănunte, accente și opoziții de sunete, totul este străbătut de o spiritualitate unică.

Ca în cântecul amintit, Eminescu este atotprezent în conștiința noastră. După cum aceste simboluri, care sunt cuvintele limbii materne, spontan ne vin pe buze în orice situație a vieții, încât fără ele nici n-am putea concepe sufletește existența, tot astfel versurile poetului ne însoțesc pretutindeni. Poezia lui este o continuă actualitate, semn că împlinește nu numai o funcțiune estetică și socială, dar și una vitală.

Îi!

Preamărind amintirea lui, Academia Română preamărește semnificația cea mai înaltă a chemării scriitorului, iată de ce, acum, când comemorăm o jumătate de veac de la adormirea lui, privindu-l și ca simbol al creativității românești, gândul ne duce și spre viitor la obștea de mâine și la cei ce vor sta aici după o altă jumătate de veac și de-a lungul secolelor.

A scoate însă din trecut directive de viitor, a face ceea ce se cheamă istorie pragmatică, poate duce la grele erori. Pe de altă parte, a

da norme este o concepție perimată. A lua însă poziție este nu numai modern, dar și necesar. *Creativitatea* este altceva decât acel *trebuie* al esteticii normative.

Presupunând darul de sus, fără de care nu se poate nimic, și lăsând la o parte toate deosebirile de epocă, de generație, de direcție, și evocând pe toți fruntașii scrisului românesc câți se odihnesc în pământul țării și dincolo de hotarele ei, de la Palermo până la Lemberg și mai departe, se cuvine, în reculegere, să ne punem întrebarea: ce imperative ne grăiesc din atâtea mari morminte și mai ales din acela care se înalță deasupra tuturor?

Cum într-o celebră pânză a lui Rembrandt se ridică Moise în toată vigoarea, înălțând deasupra capului matur tabla de legi, tot astfel, deasupra generațiilor, se ridică din jertfa lui Eminescu poruncile veșnice ale scrisului românesc.

Cea dintâi poruncă din crezul generațiilor es, Se:

rădăcinează-te adânc în sufletul neamului tău. Și, pentru că bunurile sufletești supreme trăiesc pentru noi în această minunată față a vieții care este limba românească, cultul, înnobilarea și desăvârșirea ei să rămâie nestrămutatul nostru cuget. Valoarea unei literaturi este determinată întâi de caracterul și geniul limbii materne. Și dacă Turgheniev, după o fază de restriște, mărturisește că ceea ce l-a mântuit de îndoială a fost limba lui, tot astfel noi, după ce am adâncit paginile lui Eminescu și ne-am pătruns de ce minunat instrument de expresie este limba noastră, suntem îndreptățiți să zicem: în zile de îndoială, ceea ce-mi susține credința în destinele viitoare ale poeziei neamului meu, și prin aceasta a întregii lui culturi, ești tu, limpede ca cerul Italiei, și bogată ca pământul pe care trăim, sfântă limbă românească.

Dumnezeu când îți dă ție, celui vremelnic, harul unei firi alese, creează posibilitatea unui destin căruia trebuie să-i rămâi credincios. Nimic nu caracte

— izează mai mult decât conștiința despre propria menire, felul cum știi să te identifiți cu imperativele destinului pentru care te simți

creat.

Alt stâlp de credință: păzește-te da primejdia originalității cu orice preț a celui care crede că poate fi o glorie să devii neom prin singularizare. Numai viziunea totală și adâncă a lumii te poate înălța pe marile pedestale. Cuvintele obște și obștesc, în care au crezut înaintașii și care azi par învechite, sunt mai presus de modă.

Viața fiind mai presus de artă, nu estetiza; pansstetismul este moartea poeziei. Destinul poetului nu poate fi mărginit la un simplu joc.

Rămâi străin de deșertăciunea succeselor. Gloria nu vine la cine o caută, căci cine aleargă după ea, așteptând aplauze, se uită la alții, nu în adâncul lui.

Eminescu făcea totul ca și când ar fi avut de trăit o sută de ani și, prin poezia lui, știa că vorbește ceva mol presus de el. Aceasta este porunca lui de dincolo. *i*

Toți mucenicii scrisului nostru și-au susținut încrederea printr-o neîntreruptă pregătire. Niciunul mai mult ca el. Conștiința menirii poate înălța și pe cel mai urgisit; numai prin ea poți rezista unei lumi de dușmani, căci prin ea vorbesc țările.

Un alt imperativ, și dintre cele mai grele, este ca, fiind mereu tu, să te dezmărginești, sporind ființa ta cu tot ce este trainic pe lume, un spor nu eclectic, 1

ci însușit organic.

Nu uita însă că vremea ta își are drepturile ei și că drumul poeziei nu se oprește niciodată: cel mai mare dușman al lui Eminescu, privit ca simbol de creativitate, este eminescianismul, spiritul de imitație.

Tehnica nu se învață, se creează odată cu fiecare solie și cu fiecare plăsmuire; și numai cine stăruie până la capăt în solia lui, acela poate fi mântuit.

Dus de puterile acestea, te oprești acolo unde destinul tău, al neamului și al umanității fac un tot nedespărțit, și-ți dai seamă că, împotriva tuturor puterilor destrămării, ai fost făuritorul unei opere

nepieritoare.

Acestea sunt glasurile de consolidare ce se ridică din mucenicia lui Eminescu. Bunurile dobândite prin ele nu pot fi plătite cu nimic și impun mari îndatoriri criticii și publicului. Pe marmura acestor stâlpi se va înălța cupola vârstei de aur a literaturii românești.

Pe lângă opera lui, adâncirea acestor porunci mai presus de generații garantează, și pe calea creativității, eterna prezență a lui Eminescu în inimile și mințile românești.

ADDENDA

ANDREI MUREȘANU⁵⁶

După ce am arătat constelația de influențe literare a anilor de formațiune și am înfățișat momentele cele mai relevante ale scrisului său, în legătură cu iubirea, natura, meditația filosofică, poezia socială, chemarea artei și a artistului, e momentul să ne oprim la două opere care au rămas neisprăvite, dar stau mărturie despre adâncă frământare de gândiri și sentimente, care, adăugată la substratul de experiență de până acum, ne-a dat pe Eminescu, așa cum îl vom urmări de la 1870 înainte. Criza aceasta o putem descifra mai ales din două opere: fragmentul dramatic *Mureșianu* și romanul neterminat *Geniu pustiu*.

Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, datată din

Viena, 11 februarie 1871, Eminescu face următoarea mărturisire: „Când erați la Viena mă întrebați dacă nu port ceva în minte. Port și eu acum ceva: o dramă epică, din care însă n-am scris până acum niciun șir. Nu sunt încă în clar nici cu forma, nici cu fondul; nici cu părțile singulare, nici cu raportul în care acestea să stea. Sunt mai mult umbre ce le aruncă în închipuirea mea niște forme, care au să vie de-acum înainte”.

După această mărturisire, este greu să determinăm la care anume proiect de dramă face aici aluzie

Eminescu. În orice caz, se vede că preocupările lui dramatice

erau vii la această dată. În cadrul acestor preocupări, iată acum o altă mărturie, mai precisă, din scrisoarea către Iacob Negruzzi de la 16 mai 1871: „Afară de asta însă, am să vă fac o confesiune

— Confesiunea unei crime ce am comis-o acum doi ani. Fără cea mai mică teamă de procurori și de judecători de instrucțiune, în ciuda organelor sigurității publice, am compus un tablou dramatic, a cărui figură principală e Andrei Mureșanu. Vi l-aș trimite, însă mă tem că atunci justiția va pune mâna pe mine și... Ba zău, dacă titlul nu vă răpește apriori gustul de a arunca o privire în acest tablou, apoi vi l-oi trimite c-o ocaziune viitoare, de veți crede că obiectul său nu-l exclude dinainte de la critică și publicare.

Dacă n-ar fi să fie, atunci va sta unde-a mai stat și până acum – în fundul lăzii mele”.

Tabloul acesta dramatic n-a fost trimis însă la

Convorbiri literare. Tonul glumeț cum vorbește Eminescu de el arată că, ia data scrisorii, îl socotea sub nivelul lui de atunci.

Dacă precizarea că fragmentul dramatic datează de doi ani este exactă, atunci Mureșianu a fost scris înainte de sosirea la Viena. Și totuși preocupările din care a crescut fragmentul erau vii în anii lui de studii acolo.

În *Amintiri* Slavici ne dezvăluie o parte din preocupările naționale și sociale în legătură cu filosofia istoriei și cu chestiunile care aveau să fie dezbătute la congresul de la Putna. Adesea discuțiile dăinuiau noaptea, pe stradele tăcute ale Vienei, până în zori de zi. „Am căutat dar să ne dăm seamă care sunt neajunsurile prezentului, care sunt cauzele acestor neajunsuri și ce ar trebui să se facă pentru înlăturarea lor. Discutând astfel, am ajuns în cele din urmă la convingerea, îndeosebi pentru mine fatală, că *desfășurarea vieții sociale se urmează cu necesitate organică, că timpurile viitoare sunt cuprinse în prezent ca pădurea de stejar în ghindă și că sunt zadarnice silințele individului care voiește ceea ce nu este în natura lucrurilor să se împlinească. Nu ne ducem, nu ducem, ci suntem duși* – ziceam noi – și de aci înainte ne frământam spre a ne dumiri cum au să urmeze, cum

trebuie neapărat să urmeze lucrurile în viața poporului român, și e lucru firesc că toate nopțile erau scurte pentru asemenea discuțiune”.

(I. Slavici.

Amintiri, 51 – 52.)

Am subliniat câteva gânduri și întrebări, pentru că ele apar și în fragmentul dramatic *Mureș/anu*. Din mărturisirile lui Slavici rezultă că ideea congresului de la Putna venise da la Eminescu, stăpânit de gândul de a da direcție viitorului. Toată această frământare alcătuiește substratul de idei și sentimente din care a crescut *Mureș/anu*. Și înainte de a fi venit la Viena el trăise fondul acesta, ceea ce confirmă spusa lui

Slavici că de ia Eminescu a purces ideea și însuflețirea serbării de la Putna.

Peisajul nu seamănă cu ceea ce suntem obișnuiți la Eminescu să vedem. Stânci sparte și răsturnate.

Brazi agățați pe vârfuri de stânci sau răsturnați de vijelie sau torente. Pe un deal, ruina unui sat. În avanscenă, o biserică ruinată. De-a lungul avanscenei stă prăvălit un trunchi putred, pe care sta

Mureșanu visând. Această stilizare de răzvrătire vijelioasă este în concordanță cu ceea ce va fi desfășurarea tabloului.

După cum Eminescu veghea noaptea târziu, meditând și discutând problemele amintite, tot astfel și Mureșanu. Ca și Eminescu, eroul tabloului dramatic este preocupat de soarta neamului, vrea să descifreze din trecut direcția viitorului, menirea lui pe lume. Ca să măsoare cineva cât de mult a adâncit Eminescu simțirea lui față de soarta neamului, în răspasul de timp de la 1866 până la 1869, ce! mai bun mijloc rămâne să compare accentele de suprafață din *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* cu adâncă frământare din *Mureșianu*.

Mai întâi te izbește această notă de a privi trecutul, prezentul și viitorul ca un tot organic. Vezi cât de intens a trăit concepția despre neam ca un organism, împrumutată din romantica germană, adânc trăită și înfrățită cu situația momentului, concepția despre organismul național a devenit una din temeliile simțirii și gândirii lui. Am văzut-o

în discuțiile cu Slavici, o vedem aici în poezie, vom vedea-o însuflețind întreaga lui gândire și activitate politică.

Privesc trecutul și icoana lui barbară.

E zugrăvită aspru de ursita-ne amară.

Cum gândul meu nu poate să rupă acea perdea

Ce-ascunde viitorul puternic după ea?

Cu tot tumultul de „Sturm und Drang” care va caracteriza bucată, cele două teme sunt de la început puse față în față.

Imediat după versurile acestea, urmează câteva care pot părea obscure:

Cântarea? Cea mai mult și cea mai îndrăzneță

Nu e decât răsunet la vocea *cea* măreață

A undelor înalte, cu mii de mii de limbi.

A unui râu ce nu-l vezi, a undelor de timp

Ce viitoru-aduce, spre a le mână-n trecut.

Cântarea, poezia, îi apare poetul uiprofet ca un răsunet „a undelor cu mii de mii de limbi”. Pasajul este obscur. Dar undele cu mii de mii de limbi sunt neamul, privit în unitatea trecutului și a viitorului. În poezia ocazională la *moartea principelui Știrbey*, scrisă tot în 1869, principele era plâns de națiune.

Care are-n mii de inimi sufletul ei tremurând.

Astfel, în versurile de mai sus, *cântarea* îi apare ca un răsunet al acestui organism care trăiește”. În mii de mii de limbi”, nu numai în prezent dar în totalitatea

„Undelor de timp”, deci și în viitor. Aceasta îl preocupa pe poetul profet:

Deși privesc nainte-mi noaptea bătrână...

Și văd că o lume mare dintr-însa se ridică.

Dar *pârghia* aceea ce, desfăcând tenebre.

Ridică viitorul – puterea care toarce

Al vremii fir – aceea îmi e necunoscută.

Atât trecutul cât și prezentul prevestesc un viitor întunecat:

Vai! cele întâmplare istoria le spune

Și cele viitoare și-aruncă umbra lor
În atmosfera groasă a zilei cei de azi.

Față de această perspectivă, cugetul îndurerat revine la întrebarea despre *pârghia viitorului*: se desfășoară istoria lumii după un plan sau totul e condus de întâmplare? Este întrebarea al cărei ecou îl vedem și în discuțiile cu Slavici:

De ce se-ntâmplă toate, *așa* cum se întâmplă.

Cine mi-a spus-o oare? E plan, precugetare în șirul orb al vremii și-a lumilor himere?

Sou oarbă întâmplare, fără-nțeleș și țință

E călăuza vremii?...

Este în ultima întrebare ceva din exclamația dureroasă comunicată de Slavici: „nu ne ducem, nu ducem, ci suntem duși!”

Față de suferințele trecutului, față de aspra nedreptate a prezentului, gândul că și viitorul, condus de o oarbă întâmplare, poate să grămădească tot atâta nefericire, stârnește mai întâi o aspră critică a tuturor valorilor sociale, ceea ce apoi dezlănțuie revolta.

Într-o însemnare pe marginea manuscrisului 2259, fila 28, Eminescu a făcut mai târziu următoarea adnotare: „Am scris-o într-un timp, când sufletul meu era pâruns de curățenia idealurilor, când nu eram rănit de îndoială”. Desigur, el s-a raportat la finalul bucății, în care încrederea biruie. Dar dacă îndoiala nu biruise, ea era în luptă cu vechile credințe.

Și această luptă face o bună parte din interesul acestui tablou dramatic.

Bravura, onoarea, dorința de mărire, chiar și martiriul vieții de sfânt, valorile care conduc istoria, supuse unei aspre critici, sunt înfățișate ca reversul unor porniri deșarte. Mulțimea, aluatul istoriei, este o turmă; șireții se ridică pe pedestalul prostiei celor mulți, care vor să fie stăpâniți. Dreptatea este îngrădirea contra egoismului.

Toată această critică, prin care valorile morale sunt reduse la sâmburul de egoism, la stea de a domina, poartă o întipărire atât de înrudită cu aceea a lui Schopenhauer încât se naște întrebarea dacă nu

cumva părți din acest filosof nu fuseseră cunoscute de poetul nostru chiar înainte de sosirea la Viena, sau dacă ele nu vin de la vreun moralist francez, La Rochefoucauld bunăoară, care neconținut a demascat egoismul sub decorul virtuții 57).

Dar critica aceasta la Eminescu face una cu revolta.

Dacă toată această critică a resorturilor morale ale vieții sociale n-a intrat definitiv în *Mureșianu*, ea a căutat o asociere în țesutul altor bucăți, pentru a îndreptăți crima, în *Gemenii* bunăoară, și s-a cimentat definitiv în *Împărat și proletar*, pentru a îndreptăți revolta socială. Asocierea acestei critici a valorilor morale cu duhul de răzvrătire al eroilor arată, în orice caz, un viu contact cu Byron la această dată. Astfel critica amară și revolta tipului de erou byronian au pregătit terenul pentru Schopenhauer, care în curând *avea* să potolească valurile de răzvrătire printr-o altă înțelegere.

După cum valorile amintite sunt amăgiri, tot astfel și religia. Te amăgește cu răsplata și fericirea de dincolo, pentru a primi suferința *aici*. Dar ca Prometeu /

lui Goethe, eroul lui Eminescu vrea fericirea *aici*:

Aici fiți mari, puternici, aici fiți fericiți.

Dacă toate sunt „basmă de copii”, atunci nu rămâne decât o scăpare, revolta:

”.

O, ridicați în suflet gigantici vijelii

Și sfărâmați c-o mândră strigare triumfala

Ordinea cea nedreaptă, șireată, infernală.

Ce proștii și șireții, unii-nșelați, iar alții înșelători, susțin că de Dumnezeu e pusă în lume...

O, Satan! Geniu al desperării!

Acum pricep eu gându-ți, căci zvârcolirea mării

Trăiește acum în mine. Pricep gândiri rebele

Când ai smucit infernul ca să-l arunci în stele.

Dezrădăcinași marea ca s-o arunci în soare.

Ai vrut s-arunci în haos sistemele solare...

Știaic-așa cum este nu poate a fi bine!
Că nu poate nedreptul etern ca să domine.
...O, de-aș vedea furtuna că stelele desprinde
Pe cer talazuri mândre înalță și întinde.
Și nourii ca sloiuri de gheață aruncate.
Sfărâmându-se de-a sferei castele înstelate...
...Văd haosul că este al lumilor sacrii
Că sori mai pâlpâi roșii gigantice făclii
Și-apoi se sting.
— Nimicul, lințoliul se întinde
Pe spațiuni deșarte, pe lumile murinde!
Văzând risipa, Satan, voi crede c-ai învins.

Prin larga viziune cosmică, prin duhul de răzvrătire contra a tot ce e convențional și prin reabilitarea prometeiană a marelui răzvrătit – nu mai încapе îndoială: rădăcinat în situația vremii și în simțirea românească, Mureșanu, titanul care scutură lanțurile, este până aici un erou byronian. După cum eroii lui

Byron se revoltă contra valorilor curente, contra tiraniilor nedrepte, contra destinului orb, sfidând lumile și pe Dumnezeu, tot astfel acest Manfred și Cain al simțirilor naționale – Mureșanu.

*

Până aici tabloul dramatic vădește influența de netăgăduit a lui Byron.

Dar de aici ceva nou apare: valul de răzvrătire se potolește:

Taci, taci, suflete mândre, nu răscoli cu-atâta

Grozavă ușurință titanica turbare

Ce-n așchii sclipitoare gândirea mi-o sfărâmă.

Stinge, puternic Doamne, cuvântul nimicii

Adânc, demonic-rece ce-n sufletu-mi trăiește.

Răzvrătirea byroniană înfrățită cu o vie simțire națională nu se putea opri la accentele de negațiune.

O notă nouă apare în final. Din suferința trecutului și nedreptățile prezentului se încheagă nu blestemul și sfidarea

dumnezeirii, ci suferința acumulată este cheazășia unei chemări mesianice superioare, prinsă în următoarea viziune:

Văd cerul Ian albastru sădit cu grâu de stele.

Ei îmi arată planul adâncii întocmele

Cu care-și mișcă sorii. În sâmburul de ghindă

E un stejar. Cum dânsul, din proprii rădăcine.

Din planul vieții sale, ascuns în colțu-obscur își crește trunchiul aspru – așa, poporul meu, în tine e puterea-ți, nă! țarea-ți și peirea-ți.

Eu cred că tot ce este menit de a fi mare

Să-și înăsprească trebuie superba rădăcină

Prin vifore barbare, prin arșițe și-ngheț.

Mai tare-i acea stâncă ce a trecut, martiră.

Prin vijelii mai multe. Popoarele barbare

Ce-au cotropit românii sunt vijelii mărețe.

Turbate, mândre, aspre, ca orice vijelie.

Dară și trecătoare ca ele. Iar stejarul

Poporului meu tare ridica și-azi în vânturi întunecata-i frunte și proaspăta lui frunză.

Astfel i se dezvăluie, în această viziune mesianică, rostul suferințelor trecute și al sfâșierilor prezente. Imaginea stejarului, care prin vifore înfige adâncile rădăcini, este tipică pentru concepția organică de care e străbătută bucata. Iar versul care-l înfățișează ridicându-și și azi în vânturi

Întunecata-i frunte și proaspăta lui frunza este larg evocator.

Nimic n-ar putea măsura mai mult amploarea sentimentului național, față de ușurința à la Bolintineanu, decât felul cum răsună aici în finalul lui *Mureșianu*, după toată frământarea amintită, motivul „Ce-ți doresc eu ție”:

...Poporu-mi menitu-i ca să fie

Altfel de cum îs alte. Eu nu cer fericire

Pentru a lui viața. O, nație iubită!

Vei înțelege doru-mi, vei ști să-l prețuiești?

Voi să te vând, iubito, nu fericită – mare.

Când Mureșanu exclamă că alte popoare nu merită să semene cu al lui, când ars viziunea viitorului fericit și mare, el trece de sfera a ceea ce găsea la

Byron. Răsună aici sentimentul mesianic al originalității și chemării unice a unui neam, sentiment care a căpătat deosebite forme în literaturile moderne, dar a avut o mare intensitate la popoarele, oprimate.

Putem aici observa cum împrejurări asemănătoare creează aspecte literare asemănătoare. Dintre toate popoarele înconjurătoare, acela care înfățișa mai multe analogii cu poporul românesc frânt între mai multe împărții, era poporul polon. Tipul literar căruia îi aparține *Mureșianu* are cea mai apropiată pereche în literatura polonă.

Partea a treia a poemului dramatic *Strămoșii* de

Mickiewicz înfățișează un zbucium de sentimente* și o evoluție care are frapante asemănări cu ceea ce am văzut la Mureșanu.

Pentru a-i reda succesiunea motivelor, ferindu-mă de orice înclinare de a forța nota în vederea apropiierilor cu *Mureșianu*, voi reproduce aici conținutul, așa cum este înfățișat de un specialist.

„L’histoire psychologique du heros des *Aieux* se deroule dans plusieurs scenes d’exaltation sombre, traversees d’eclairs éblouissants. Conrad – tel est son nom – souffre des souffrances de son peuple, qu’il aime de la mour d’un amant et d’un pere, dans ses generations passees et futures. Revolte à la vue du mal qui opprime la terre, îi en rend Dieu responsable et donne cours a tous les doutes, les coleres et les desirs qui, depuis toujours, tourmentaient le coeur de l’homme. Mais, homme revolte, cu’il est, Conrad n obțient du ciel ni certitude ni puissance. Ce n’est quand l’âme humaine renonce a son orgueilleux isolement et s’incline devant les destinees du monde, cu’elle recoit l’explication de l’enigme des ephemerres triomphes du mal, auxquels succedera une magnifique dilatation de l’humanité dans le bien. A la scene de la revolte de l’homme contre Dieu succede donc celle de sa vision de l’avenir, dans laquelle le peuple polonais apparaît comme le Christ crucifie et ressucite qui se montre aux autres peuples dans sa gloire”.

(Stanislas Szpotański, *Ac/am Mickeiwicz et le romantisme*, p. 43.44) 58).

Lăsând la o parte ceea ce este specific polon și misticismul catolic al lui Mickiewicz, desfășurarea motivelor este asemănătoare cu aceea din *Mureșianu*.

După cum eroul lui Mickiewicz suferă de suferințele poporului său, pe care-l iubește în generațiile lui trecute și viitoare, în unitatea lui organică, tot astfel și eroul lui Eminescu. După cum Conrad este revoltat în fața răului care apasă pământul și învinuiește pe Dumnezeu, tot astfel Mureșanu. După cum eroului polon, numai când își smerește cugetul și se desface de orgoliul lui demonic i se destăinuie înțelesul suferințelor și viziunea viitorului național, tot astfel lui Mureșanu.

Firește, în amănunte sunt însemnate deosebiri. Dar prin succesiunea motivelor largi, tipul de dramă în care se așază în chip firesc Mureșanu este acel arătat

251

al lui Mickiewicz, care făcuse întâi evoluția de la revolta byroniană la împăcarea mesianică. Se poate ca Eminescu să fi scris independent de poetul polon tabloul dramatic. Asemănarea de împrejurări poate crea aspecte asemănătoare.

Când însă gândești la răsunetul lui Mickiewicz, de la Asachi până la generația lui Alecsandri, când, de altă parte, știi că mediul din Cernăuți era prielnic admirației pentru marele poet polon, care era citit și în traduceri germane, înclini să crezi că romantica mesianică a lui Mickiewicz a intrat și ea în lecturile poetului nostru.

Dovadă că literatura polonă n-a rămas străină de el în anii de formațiune o avem într-o notă scrisă pe o filă a unei variante la *Mortua* est, chiar din epoca de care ne ocupăm: „Când simte cineva bătaia inimii polone, când simte sufletul național îmbălsămat în poezie, înduioșat de muzică, atuncia lumea are voie de a-l taxa de nebun, dacă el ar susține, de exemplu, că Polonia e pe moarte sau că va muri. Se poate oare să moară corpul națiunei, când sufletul ei trăiește?

Dar luați în mână statistica literaturii românești, înfigeți-vă ochii în ea, spre a vedea mai bine progresul ce-l facem: progres, metaforă ironică pentru *degres*, căci cina privește obiectele din fundamentul lor absolut, acela va putea vedea lesne că pasul făcut îndărăt – negativ – e mai mare, cu mult mai mare decât cel pozitiv” ...

Această paralelă între literatura polonă și română arată mai întâi pătrunderea critică a celui care înțelegea că o literatură se definește mai bine prin comparația cu cele ale popoarelor înconjurătoare, depărtate, produse ăla unor împrejurări cu totul deosebite.

În epoca aceea, când Eminescu scria *Mureșianu*, paralela cu literatura polonă devine sugestivă, iar paralelismul arătat dintre *Strămoșii* lui Mickiewicz și

Mureșianu apare ca ceva mai mult decât o întâmplare, Eminescu vorbea cu căldură de *bătaia inimii polone*, simțea *sufletul național îmbălsămat în poezie*. Nicăieri însă acest suflet național nu vibra mai puternic decât în poezia lui Mickiewicz. Căldura lui

Eminescu nu putea izvorî decât din contactul direct cu opera poetului polon. Și aceasta dă greutate părerii că substratul de idei și sentimente din *Strămoș* / /

n-a rămas străin de frământarea din care a ieșit *Mureș ian u*.

De ce tabloul dramatic al lui Eminescu nu s-a încheiat definitiv? Felul glumeț cum Eminescu vorbește despre el în scrisoarea către Negruzzi arată că nu mai avea temperatura morală necesară unei cristalizări definitive. Astfel, *Mureșianu* rămâne un document din care putem descifra un moment din evoluția poetului. Felul naiv al înaintașilor nu-l mai putea îndestula. Iar frământarea adâncă de care face dovadă *Mureșianu* nu-și găsisese în propria fire planul de rezonanță necesar unei cristalizări definitive.

Acusst plan în curând *avea* să fie ca un scaun de judecată ținut asupra propriului eu.

GENIU PUSTIU

O altă operă care ne stă mărturie despre această fază de

tranziție este romanul, rămas și el neisprăvit.

Geniu pustiu. S-a zis că romanul este forma cea mai cuprinzătoare. Se vede că de aceea s-a oprit

Eminescu la această formă, care, în alte privinți, nu putea fi în concordanță cu substratul de experiență care *avea* să fie exprimat. Toată criza din care, în curând, avea să iasă din el om format – frământări de iubire, preocupări sociale, întrebări despre artă și menirea ei, sentimente de revoltă și avânturi naționale – încearcă să fie exprimate în roman. *Ca o nebuloasă, Geniu pustiu* cuprinde elementele primite și frământările din care în curând *avea* să iasă lumea lui. Iată de ce să cuvine să fie privit cu luare-aminte.

Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, datată din

Viena 6 februarie 1871, Eminescu face și următoarele mărturisiri cu privire la un roman, la care lucra:

„Îmi scrieți că vă urmărește un roman; – și pe mine mă urmărește unul și sub influența acestei urmăriri am și scris multe coaie dintr-un studiu de cultură, în oare cerc a veni cum hne însumi în clar asupra fenomenelor epocilor de tranzițiune, în genere, și asupra mizeriilor generațiunii prezente, în parte.

Scrierea e completă ca roman ce s-atinge de scenele de sentiment, de descrierile locurilor etc, necompletă ca studiu, astfel încât cartea mea de notițe e plină de cugetările cu care cerc a mă clarifica pa mine însumi și căroră le-am destinat de pe acum locul în scheletul romanului. E intitulat: *Naturile catilinare*. Astfel, deși el poartă signatura timpului, totuși am cercat a pune în el și un sâmbure care să fie mai consistent decât părțile ce se așază împrejurul lui”.

Reținem următoarea caracteristică: „fenomenele epocilor de tranzițiune”; de fapt epoca de tranzițiune era a propriei vieți. Mai reținem: scrierea era completă în ce privește „scenele de sentiment”, incompletă ca „studiu”. Aceasta înseamnă că ceea ce s-a încheat mai întâi în roman a fost substratul de experiență personală. Vom vedea că romanul a fost pentru Eminescu un mijloc de descărcare a propriilor stări lirice, care în complexitatea și nehotărârea fazei de tranzițiune nu

se putea exprima încă adecvat în lirică.

Desigur, ca răspuns la unele întrebări ale lui Negruzzi, care, după titlul *Naturile catilinare*, se gândise la o influență a romancierului german Spielhagen (romanul acestuia *Problematischen Naturen***

stârnise multă vâlvă), Eminescu dă la 16 mai, același an, următoarea lămurire: „*Naturile catilinare*, de-or fi gata cândva, nu vor putea fi o imitațiune a opului lui Spielhagen, din simpla cauză pentru că eu nu cunosc *Problematischen Naturen* decât după nume și chiar acest titlu l-am auzit pentru prima oară de la Dumneavoastră, când mi-o recomandați anul trecut ca s-o citesc. Apoi romanul meu am început a-l scrie parte după impresiuni nemijlocite din anul 1868, pe când eram în București, parte după un episod ce mi l-a povestit un student din Transilvania”.

Ultimele două precizări ne dau putința să identificăm romanul cu acela care în manuscrisul Academiei numărul 2255 are titlul *Geniul pustiu*. El a fost publicat de I. Scurtu, care îi lauda calitățile de formă. De fapt, dacă ne ocupăm de acest roman, este nu pentru valoarea lui, ci pentru că ne îngăduie să

**** Firi problematice**

255

descifrăm frământările poetului, din care mai târziu au ieșit minunate pagini de poezie lirică.

Privit de la distanță de Eminescu însuși, el i-ar fi dat prilej la constatări asemănătoare cu acelea făcute cu privire la o dramă care nu se închegase definitiv și despre oare scria lui Negruzzi: „De drama mea n-are să fie nimica, pentru că nu știu ce formă să-i dau, pentru că nu e dramă. S-ar potrivi poate mai mult pentru epos, dar atunci aș pierde vioiciunea scenelor și a caracterelor ce-mi trec prin minte. Cum vă spun, n-are să fie nimic din ea; simt cum se desparte întregul ei în părți constitutive, din care fiecare își pretinde independența sa. De ar fi fost să fie, apoi ar fi fost cam în maniera lui *Faust*, deși nu totuși”.

Nu pot preciza dacă drama de care vorbește aici

Eminescu era chiar *Mureșianu* sau alta; după apropierea de

Faust aş înclina să cred că era vorba de

Mureşianu care, ca şi Strămoş// lui Mickiewicz, putea să fie pus alături de *Faust* prin sfâşierile sufletului omenesc care se zbate între dorinţi nemărginite, îndoieli şi dezamăgire. Oricum, mărturisirea „*simt cum se desparte întregul în părţi constitutive, din care fiecare îşi pretinde independenţa sa*” este tipică pentru desfacerea motivelor lirice din aceste nebuloase de sentimente care sunt *Mureşianu* şi *Geniu pustiu*.

În ce priveşte substratul de experienţe umane şi influenţe literare din care a purces romanul, avem două contribuţii ale domnului Bogdan-Duică.

Într-un articol din *Convorbiri literare*, anul 1904, intitulat *Eminescu, Eliade*, Gutzicovv 59> domnia sa îşi propune să precizeze câteva influenţe literare intrate în roman. Notează mai întâi cuvinte, expresii şi forme care vin direct de la Heliade sau poartă întipărirea felului heliadist: *avulsuri de raze, timpii, duh-spaimă* etc. Adaug că influenţa lui Heliade s-ar putea documenta nu numai în limbă, dar şi într-unele motive care în epoca aceasta vin să se asocieze în cuprinsul unor poezii. Astfel, în *Mureşianu*, opoziţia între mulţime şi omul superior, care este răsplătit cu rău pentru binele ce-l dăruieşte lumii

...Dar spune-ţi adevărul.

Te-or răstigni pa cruce, te-or huidui cu pietre

Şi te vei stinge... de nime jeluit.

Ai milă

De unul şi cu mâna în care i-ai pus pine

Mână va ridica piatra, ca el întâi s-arunce în tine. Dă-i unuia onoare şi mărire

Şi va fi cel din urmă spre a se uita la tine

De-i fi căzut.

Accente de felul acesta amintesc de-aproape momente din antiteza pe care este clădită oda *La*

Schiller a lui Heliade.

Dar dacă influenţa în limbă a lui Heliade îl putea duce pe

Eminescu până la repetarea unor formule curențe la acesta – *dizgrațiată Românie*, de pildă – dacă și unele motive din Heliade se împlăteau în cuprinsul unei bucăți, nu ne putem uni cu părerea că însăși concepția din *Echilibru între antiteze* a putut intra în substratul romanului. Este atâta excesivitate în figurile celor doi eroi ai romanului lui Eminescu, încât rezultanta dintre teză și antiteză, în sens heliadist, nu cadra nici cu concepția nici cu firea eroilor și nici cu tipul de roman al dezamăgirii și al revoltelor, ambele duse până la ultimele limite.

În ce privește acum influențele străine, ele ar veni, după dl. Bogdan-Duică, din cercul de romancieri ai curentului „Germania-jună” și anume de la K. Gutzkow, care în romanul *D/e Ritter vom Ceist* ** ar înfățișa multe asemănări cu *Geniu pustiu*.

Cavalerii spiritului

Când însă cauți să precizezi aceste asemănări, vezi că ele se mărginesc la unele generalități, care rămân departe de miezul ambelor romane.

Ideea că poezia e chemată să pășească pe câmpul

de luptă este ceva atât de general, încât nu spune nimic despre dependența lui Eminescu de Gutzkow.

Cum însă I. Slavici, întrebând de dl. Bogdan-Duică dacă Eminescu cunoștea pe la 1868 – 1870 pe Gutzkow, a răspuns afirmativ, adăugând că-l „avea în considerație” – deși această „considerație” nu implică o dependență – să vedem ce ne spune o apropiere între opera lui Eminescu și aceea a romancierului german.

În scrisoarea mai sus citată Eminescu mărturisește că a scris romanul parte după unele impresii din

1868, pe când era la București, parte după un episod povestit de un student din Transilvania.

Căutând să pătrundă în substratul de experiență umană din care a crescut *Geniu pustiu*, dl. Bogdan-Duică identifică pe studentul ardelean cu prietenul

lui Eminescu Scipione I. Bădescu, care făcea și versuri –

groaznice. În volumul de *Poezii* al acestuia, din 1868, se află o elegie din care rezultă că iubita moartă fusese cântăreață. Privighetoarea cântă mai puțin frumos ca iubita, care, deși solicitată de „o lume de mulțime”, i-a acordat lui „cazul triumfării”. Eminescu nu făcea niciun caz de poeziile prietenului, dimpotrivă, „mare haz”, cum ne spune prietenul său

Șt. Cacoveanu.

Întemeiați pe elegia scrisă la moartea cântăreței, despre care Scipione-Bădescu nu dăduse decât amănuntul acesta:

Să cerc privighetoarea ce-atâtase-ncercase

Să fure de pe buze-ți un imn de pasiuni...

putem oare crede că „toată realitatea nuvelistică din

Geniu este egală cu cea din *Poezii*”, cu „motivul

Bădescu”?

Dar mai întâi observ că această cântăreață nici nu este în roman iubita studentului din București, ci a prietenului său Ion. Apoi, Eminescu *avea* atâta experiență* a vieții din jurul teatrelor de provincie, încât fantezia lui nu *a\iea* nevoie de elemente ca acelea pe care i le-ar fi putut da un ardelean din vremea aceea.

O îndoită experiență caracterizează partea erotică a romanului: durerea pentru moartea ființei iubite, întrupată în durerea lui Ion, și dezamăgirea în iubire, întrupată în T. Nour. Ambele experiențe sunt atât de adânc trăite de Eminescu, pătrunse atât de mult de substanța liricii lui, încât toată țesătura anecdotică este un prilej creat anume pentru a pune în lumină aceste aspecte lirice.

Dus de ideea că aspectele erotice ale lui T. Nour au pornit de la destăinuirile lui Scipione Bădescu, dl. Bogdan-Duică vede o confirmare în faptul că scenele se petrec la Cluj: „pentru ce el ar fi mutat acțiunea de la București la Cluj; pentru ce ar fi îmbrăcat pe un student din Cluj cu pățania sa de actor-sufleur?”

Dar o privire totală asupra romanului ne încredințează ușor că dacă Eminescu înfățișează scenele de iubire din Cluj, o face nu pentru că Bădescu le-ar fi trăit acolo (niciodată cu privire la el nu indică

aceasta), ci pentru că, dintr-o necesitate literară pe care vom vedea-o, partea a doua a romanului trebuia să înfățișeze, pe terenul răzvrătirii politice, un derivativ al zbuciumului erotic din partea întâi.

Nimic nu dă mai bine dreapta perspectivă pentru înțelegerea elementelor unei opere de artă decât însuși ansamblul ei. Mai ales pentru precizarea și așezarea romanului într-un anumit tip, este nevoie să deosebești accesoriul de esențialul experienței care cere să fie exprimat.

Geniu pustiu este un roman cu cadru; și tocmai cadrul conține acele elemente care au fost utilizate ca și când ele ar da signatura romanului, când în realitate sunt numai elemente de cultură paste care scriitorul trece repede ca să ajungă la esențial.

După câteva considerațiuni pe tema „romanul este metafora vieții”, ca să arate că povestitorul are un întâmplător loc în țesătura romanului, povestește o anecdotă: cum într-o carte de nuvele, într-o povestire fantastică despre un rege al Scoției, a găsit figurând în gravuri ca rege pe Tasso. Ceva tot atât de absurd i se pare povestitorului prezența lui în acest roman, în care a jucat un rol foarte secundar.

Dar tocmai aici Eminescu strecoară mai târziu următoarea notă, menită să arate că, dacă obiectiv prezența povestitorului pare exclusă din roman, subiectiv prezența lui este cu puțință: „Uitasem însă că tot ce nu e posibil obiectiv, a cu puțință în mintea noastră, și că în urmă, toate câte vedem, auzim, cugetăm, judecăm, nu sunt decât creațiuni prea arbitrare ale propriei noastre subiectivități, iar nu lucrări reale. Viața e vis”. Editorul a dat în notă această intercalare, numai ca dovadă de timpurie influență a subiectivismului kantian. Dar nota adăugată de

Eminescu era o mărturisire făcută de la distanță, că de fapt, după cum în tot ce a scris era vorba de el, tot așa și în acest roman era o icoană a propriei sale subiectivități.

Urmează o descriere realistă a unui colț de mahala bucureșteană pe vreme de ploaie. Intrând într-o cafenea murdară, o figură deosebit de expresivă îi atrage atențiunea. Portretul merită să

fie amintit și pentru determinarea tipului de roman și ca o anticipare a ceea ce ni se va dezvălui din psihologia eroului. „Era frumos – d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filosof. Iar asupra frunții se zburlea cu o genialitate sălbatică părul său negru-strălucitor ce cădea pa niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprui ardeau ca un foc negru sub niște mari sprâncene stufoase și îmbinate, iar buzele strâns liprte, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii: zbârcit, hidos, urâcios, ci un satan frumos, de o frumusețe strălucită, un satan mândru de cădere, pa a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, și iadul îndărătnicia – un satan dumnezeiesc, care trezit în ceri a sorbit din lumina cea mai sănătă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă căzut pe pământ, să nu-i rămână decât decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în cer. Repede înflare a nărilor și vioaia sclipire a ochilor lui semnala o inimă din cele nebune, un caracter pasionat. Talia sa subțire, fină și mâna sa albă, cu degete lungi și aristocrate să mă na cu toate astea a avea o putere de fier. Toată expresiunea în sine era de-o putere generoasă, deși infernală”.

M-am oprit la portretul acesta nu numai pentru că ne duce mai degrabă în atmosfera eroilor sumbri și fatali ai romanticii decât în aceea a eroilor

„Junii Germani” de care a fost vorba mai sus, dar mai ales pentru că în zugrăvirea acestei figuri apar note care anticipă asupra sorții eroului, dezvăluind prin aceste anticipări esențialul experienței umane întipuite în figuri. Am văzut nu numai în *Luceafărul*, dar și în alte creații ale lui Eminescu, această anticipare asupra unor motive care reprezintă pentru el esențialul. Tot caracterul romanului și toată psihologia lui Eminescu la această dată pot fi descifrate din alanul care sfârșește într-o linie frântă.

De o parte belșugul de frumusețe, de putere, de pasiune, ca o

dezlănțuire de afirmare către absolut, de altă parte eroul care „și-a îmbătat ochii cu *idealele* cele mai *sublime*, și-a muiat sufletul în *visurile cele mai dragi*, pentru ca în urmă să nu-i rămână decât *decețiunea și tristeța gravată în jurul buzelor*”. Tot destinul eroului este anticipat în aceste trăsături. Tipul romanului va fi acel al romanului de dezamăgire.

Dacă am fi conduși numai de notele superficiale ale acestui preambul care este cadrul romanului, am fi înclinați să credem că dezamăgirea vine din lupta politică și socială și, în cazul acesta, alăturarea lui de directivele „Junii Germani” ar fi îndreptățită. Dar aceasta este un strat superficial prin care trebuie să trecem pentru a ajunge la esențialul romanului.

Povestitorul părții acesteia introductive se împrietenește cu eroul, cu Toma Nour. Chiar numele acesta vrea să sugereze ceva: de o parte îndoiala, de alta, partea sumbră – Nour. Cei doi tineri își găsesc multe afinități. O bună parte din ideile de mai târziu ale lui Eminescu se conturează aici. Discuția dintre cei doi este în cea mai mare parte prilej de conturare a acelorași idei: Noi am rupt-o cu trecutul... Nu găsești suflete înamorate de limba și datinile străbunilor... Nu iubim caracteristica cea expresivă a poporului nostru... îi scriem pe spate toate fantasmagoriile unei false civilizații... Toate fabricile din lume ne fac concurență. Pătura conducătoare cunoaște mai bine istoria Franței decât pe aceea a României... E

alcătuită din fiii unor oameni veniți din toate unghiurile pământului. Conducătorii sunt români de naștere, francezi în inimă. Ar fi emigrat dacă Franța le-ar fi dat avantajele care le au aici...

E interesant de observat cum critica valorilor morale pe care am văzut-o în *Mureșianu* face aici loc unei critici întemeiată pe analiza vieții sociale. Ideile călăuzitoare sunt tot cele ale mesianismului național.

Fiecare popor își are menirea lui, e o armonie firească din acest ansamblu care este umanitatea, lată, de pildă, una din replicile lui Toma Nour:

„Cosmopolit? adaose el încet, nu! cosmopolit sunt și eu; aş vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atâtea colori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanțe. Națiunile nu sunt decât nuanțele prismatice ale omenirii, și deosebirea dintre ele e atât de naturală, atât de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferența dintre individ și individ. Faceți ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce le formează...”

Față de acest ideal, poezii au o înaltă menire profesională. Un mare poet care ar zugrăvi scăderile generației ar putea fi un mântuitor pentru țara lui.

„O singură frunte unsă cu mirul lui Dumnezeu e în stare să forme din oceanul cugetărilor omeniești o singură volbură gigantică, care să se-nalțe din fundul abisului mării până sus în nouri gânditori din ceriul luceafărului ce se numește geniu...”

Ca să ajungă la armonia universală zugrăvită mai sus, e nevoie de o deșteptare a specificului național la toate popoarele. Dușmanii însă sunt monarhii și diplomații. Eiucid, prin resbele, popoare întregi. „Desființați resbelul și nu chemați certele popoarelor decât înaintea tribunalului popoarelor și atunci cosmopolitismul cel mai fericit va încălzi pământul cu razele sale de pace și de bine”.

Și Toma Nour, scoțând din buzunar un mic jurnal litografiat în secret în nordul Germaniei, mărturisește că este afiliat unei mișcări internaționale care chsamnă popoarele la o alianță sacră contra tiranilor, fie ei capete încoronate, fie popoare ce tiranizează pe altele.

După ce capitolul întâi al romnaului ne-a introdus astfel în atmosfera de idei a lui Toma Nour, avem toate elementele să vedem dacă se poate susține dependența lui de romanul lui Gutzkow, așa cum s-a afirmat în cele șase volume ale acestui roman, alături de figuri din toate stratele sociale ale vremii, doi sunt eroii în care se încorporează tendința de dezlegare revoluționară a problemelor sociale. Unul este un prinț care a studiat chestiunea socială la

Paris, dar care ajuns ministru nu face nimic spre a-și înfăptui
părerile, dimpotrivă, se alătură tendințelor conservatoare și apoi se
retrage obosit în viața

!

263

privata. Nimic comun între această figură și Toma

Nour. Al doilea erou al romanului german, privit la suprafață, ar
părea că are unele analogii cu eroul lui Eminescu. Este un democrat
care crede că nobilimea trebuie să cedeze prerogativele și să dea
puterea statului în mâinile poporului. Printr-o serie de întâmplări
senzaționale, vrednice de pana unui Eugene Sue, sroul acesta este
moștenitorul bunurilor

Ordinului templierilor și ajunge la ideea că, printr-o societate
secretă în felul iezuiților sau al francmasonilor, poate răsturna ordinea
socială pentru a întrona o alta, întemeiată pe libertatea presei și
dreptul muncii. Firește, ideea cade.

Dacă ne-am oprit ia această paralelă cu romanul

lui Gutzkow, este nu atât pentru a înlătura părerea că Eminescu
ar fi fost influențat de acest roman, ci am folosit această apropiere
greșită pentru a caracteriza romanul lui Eminescu. Toate ideile din
Geniu pustiu, întrucât se referă la stat și societate, sunt expresia
concepției despre popor ca un organism și despre umanitate ca
înfățișând tot atâtea fațete câte popoare – organisme sunt. Este
concepția lui Fichte adaptată împrejurărilor de la noi și această
concepție nu are nimic comun cu crezul eroilor lui Gutzkow. Cât
privește organizația revoluționară la care se afiliază eroul ardelean
Toma Nour, prin caracterul ei național și internațional totodată ea se
apropie de organizațiile dominate de spiritul lui Giuseppe Mazzini,
care împânzise Europa.

Al doilea capitol al romanului ne introduce într-un alt aspect al
eroului, în cel intim. Interiorul lui, „un abracadabru genial fără înțeles
și fără scop”. Planând parcă deasupra dezordinii din odaie, portretul
de mărime naturală, lucrat de însuși Toma Nour, al unui tânăr cu o

înfățișare deosebit de delicată și distinsă, prietenul mort de timpuriu al eroului.

Dintr-o fereastră a unui palat vecin se revarsă notele unui pian, însoțind un glas de fecioară. Cântă rugăciunea unși vergine. Pentru felul cum plastica și muzica fac una. la poetul nostru, atrag atențiunea asupra transpunerii plastice a cântecului. Fecioara care cânta iubea pe Toma. Dar sufletul lui este pustiu, el nu poate iubi. Și iată ceva din motivul viitor, *înger și demon*, anticipat aici. „Ai văzut acel înger închinându-se Dumnezeuului său – ei bine, acel înger iubește c-un amor lumesec pe un demon rece, palid, cu inima de bronz, pe mine”. Și demonul – Nour – trăiește sau în trecut, sau în viitor și nu poate iubi.

„Înțelegi tu ce va să zică de-a nu putea iubi? A

trece prin lume singur, mărginit în pași, în ochi – să te zvârcolești în strâmtoarea sufletului tău celui rece, să cauți a-l aprofunda și să vezi că e secat...”

Romanul va fi povestea acestui pustiu sufletesc al eroului. El pleacă în Germania pentru a se afilia unei mișcări revoluționare. Este condamnat la moarte. Și din temniță el trimite prietenului povestea vieții sale.

Acesta este cadrul romanului vieții lui Toma Nour.

Mai mult decât în capitolul întâi, într-al doilea sunt anticipări asupra unor motive viitoare; unele dintre ele aveau în curând să intre în nuvela fantastică *Sărmanul Dionis*.

Manuscrisul rămas de la Toma Nour cuprinde două părți, mai întâi erotica, apoi eroica națională a celor doi eroi.

Amănuntele despre copilăria lui Nour sunt puține, atât cât erau necesare pentru a așeza pe erou în cadrul social din care s-a ridicat. Puține amănunte despre tatăl eroului, atât cât e necesar să se înțeleagă că era unul din cei mai săraci oameni ai cătunului.

Mai mult stăruie asupra dragostei de mamă, în legătură cu neștearsa întipărire pe care i-a lăsat-o moartea ei. E interesantă conștiința pe care o ia copilul despre moarte, când într-o zi se trezește că „mama adormise galbenă, cu furca în mână și cu buzele ce zâmbea

abia". Sunt în această parte note exagerate, menite să-ți dea impresia sărăciei, câteodată cu accente care amintesc unele momente din Cezar Bolliac, bunăoară noaptea petrecută de copilul neștiutor la mormântul mamei. Dorința nemărginită de studii îl face să ajungă, cu toată greutatea materiale, până la Universitate. Cu puține amănunte se zugrăvește viața de mansardă, lecturile dezordonate. Dintre colegi, unul îi face o întipărire deosebită, Ion, care sub aparență de veselie ascundea o profundă disperare.

Taina frământărilor lui i se dezvoltă lui Nour când

Ion, în miez de noapte, îl ia în afară de oraș, se strecoară în grădina unei căsuțe sărăcăcioase și amândoi văd pe Sofia, iubita lui Ion, dându-și sufletul alături de bătrânul său tată și de sora ei Poesis. E o scenă romantică, având chiar elemente de melodramă, ca și scena înmormântării, în timpul căreia lui Nour i se deschide sufletul asupra frumuseții surorii, Poesis, eroina romanului.

Iubirea deșteptată acum în sufletul lui Nour, cât și durerea dezlănțuită de moartea iubitei prietenului său, sunt prilejuri de numeroase accente lirice, câteodată străbătute de revoltă socială. Ceva din substanța bucaților de mai târziu, *Mortua est, Împărat și proletar*, caracterizează părțile acestea. Idealizarea țesută în jurul eroinei, Poesis, are accente care amintesc pe cele din *Venere și Madonă*. I se părea că icoana Maicii Domnului din iconostas lua contururi asemănătoare cu iubita.

Amănuntele mărturisirii sentimentelor lui Nour sunt făcute într-un decor al vieții culiselor de teatru. Unele din ele păstrează întipărirea lucrului trăit. Versuri închinat lui au intrat mai târziu în poezii de sine stătătoare, bunăoară prima formă a poeziei *înger de pază* este împletită cu accentele primului entuziasm al iubirii. Citez următorul pasaj:

„Cine era fericit ca mine? Pierdut în visării fără fine –, părea că fiecare floare și fiecare stea esor cu mine, spre dulce, surori amantei mele. Adeseori în nebunie uitam pe Dumnezeu, visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori, și-mi părea că-mi plec albastrele mele

mări și înstelatele mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, nopțile mele cele lunatece și zilele mele cele de foc, îmi părea că le plec toate și le-nchin cu tămâia vieții lor unei palide umbre de argint ce-mi părea centrul lumii, umbră ce cobora razele soarelui ca pe-o scară de aur – umbra Poesis! Adeseori îmi părea cum că eternitatea nu mi-ar fi destulă s-o ador și că îmbrăcat în haina morții, eu, în luptă cu bătrânul timp, îi rumpeam aripile și-l azvârleam în uitare. Altă dată limbile mi se păreau neroade, vorbele fără înțeles...

orice vorbă ce nu o puteam referi la ea îmi părea o nerozie, și o nerozie să cuget asupra-le... mintea mea încetase de a-mi interpreta înțelesul vorbelor... uimit și nebun vedeam în închipuința fiecărui concept numai palidele conture a divinei sale umbre”.

Dar acest elan de idealizare este frânt de o dezamăgire care-l aruncă pe eroul nostru într-o prăpastie de durere. Toma Nour zărește pe iubita lui, la înmormântarea tatălui ei, alături de doi dandi, din cei mai corupți ai orașului. El încearcă să se sinucidă.

Astfel, avântul erotic al celor doi prieteni este frânt: la unul, la Ion, prin moartea iubitei; la celălalt, printr-o dezamăgire, care-i rupe toate resorturile sufletești și amintește frământarea din *Venere și Madonă*.

Ion, care era pictor, renunță la arta sa, sfârtecă tabloul care-o înfățișa pe Sofia și, cum revoluția de la 1848 fierbea, ia calea munților. Fire mai pasivă.

Nour se retrage în sat la el. Și ar fi rămas liniștit, dacă într-o noapte nu i s-ar fi părut că zărește la lumina împușcăturilor pe Ion ieșind dintr-o casă înconjurată de honvezi. O scenă de o sălbăticie fără seamăn, batjocorirea unui preot spânzurat și pornirea bestială a unor soldați care benchetuiiau în casa preotului, deșteaptă și în Nour pornirea de răzvrătire. Găsind pe Ion care devenise tribun al răzvrătiților, la cuvintele acestuia:

„Nu te mai credeam capabil de a-ți iubi poporul, așa te tâmpise amorul pentru o femeie nedemnă de tine”, mărturisește că scena văzută l-a deșteptat și l-a învățat să-l iubească.

Acum ambii eroi sunt de acord că viața nu plătește nimic dacă nu-i dăm un sens superior.

Nu pot aminti aici, în această descriere și așa prea lungă, scenele de luptă ale răzvrătiților. Unele scene au ceva prea senzațional și amintesc momente de luptă din povestiri despre haiduci, cum este bunăoară răzbunarea împotriva aceluia dandi zărit în biserică alături de Poesis.

Dintre toate scenele acestea menite să înfățișeze spiritul național, rupând prin revoltă zăgazurile, una ar merita să fie citată în întregime, răzbunarea împotriva unui morar sas, care trădase pe răzvrătiți. Înconjurați, aceștia își fac drum cu greu. Ion este rănit de moarte și, ca să nu cadă în mâna vrăjmașilor, este ucis de un tribun mai bătrân. Răzbunarea începe printr-o năvală neașteptată în moară. Sasul este legat de grinzile morii. Răzvrătiții varsă o butie de păcură în pod, dau foc morii și cu toporul taie funiile ce legau moara de mai.

„Moara începu a se mișca, a pluti aprinsă pe valuri.

— Și foc și-nec! strigă bătrânul teribil, suit pe-o piatră și ridicând pumnul la ceruri: de-am făcut rău, pe sufletul meu să cadă.

Aspect teribil. Urlau roțile, scrâșneau pietrele, trosnea înflăcărată moara, țipa cu sălbăticie morarul în mormântul de jar. Întreaga moară părea un bătrân și bolnav balaur de foc, care scormolea urlând, cu aripile lui, valurile roșite de foc ale apei. Moara-nota repede, dusă și de-nvârtitura roții și de repeziciunea apei. Dumbrăvele de pe maluri se-nroșeau pe unde trecea palatul arzător și deschideau cărările lor de pădure ochilor ce urmăreau spectacolul: norii cenușii ai cerului se roșise de foc, fumul cel greu și gros ce-l lăsa în urmă moara ce fugea ni-neca răsuflarea”.

Am citat episodul pentru că măsoară viziunii epice a lui Eminescu la această dată. El poartă atât de mult timbrul lucrului caracteristic, încât dacă ar fi să căutăm episodul de care vorbește Eminescu în scrisoarea către Negruzzi – prin rotunjirea lui și prin specificul revoluției ardeleni, acesta pare să fie episodul care a vorbit îndeosebi fanteziei poetului, nu scena în cadrul vieții de teatru, cum s-a

susținut.

Peste o scenă ca aceasta era greu să se mai găsească un *crescendo*. Revoluția era pe sfârșit. Nour se înapoiază în sat. Sufletul lui însă rămâne tot atât de pustiit ca înainte. El nu urmașe pa Ion în revoluție dintr-o necesitate lăuntrică, ci fusese aproape pasiv târât de evenimente. Când valurile răzvrătirii se potolesc, sufletul lui rămâne tot atât de gol ca înainte.

Ultimul capitol al romanului pune în lumină, definitivă pustiire a acestui suflet. Înapoiat la Cluj, găsește o scrisoare de la Poesis, care-l înștiința că se vânduse din mizerie și, ca ispășire, și-a făcut seama.

Această mărturisire aruncă și mai mult pe erou în disperarea lui sumbră și cu ea se încheie romanul.

Privind în total acum romanul, ne încredințăm că cele două aspecte ale lui, erotica și eroica, sufletește se îmbină. Sunt cele două tendințe dominante pe care psihanaliza Le-a pus în lumină, arătându-le concordanța. Sufletul iubitor al lui Ion caută în urma morții

Sofiei un derivativ în acțiune, în dominare prin răzvrătire. Și dezamăgitul Nour, mai pasiv, la fel. Aceasta ca adevăr al liniilor generale; în amănunte, o serie de note exagerate, câteodată convenționale și, alături de acestea, un număr de vibrațiuni lirice care fac substratul cel mai caracteristic al romanului. De aceea îl și numeam, de la început, o nebuloasă de sentimente din care *avea* să iasă o bună parte din opera de mai târziu.

269

Când Eminescu scria lui Negruzzi despre o dramă rămasă neîncheată: „simt cum se desparte întregul ei în părți constitutive, din care fiecare își pretinde independența sa”, cu atât mai mult ar fi putut zice la fel despre *Geniu pustiu*. Într-adevăr, motive poetice ca cele următoare: conștiința despre menirea profetică a poetului: accente de răzvrătire socială ca cele din *Împărat și proletar*; momente care amintesc înger și demon; accente de durere în fața morții, înrudite cu cele din *Venere și Madonă*, toate aceste vibrațiuni lirice care străbat

partea anecdotică a romanului se vor desface treptat în plăsmuiri independente. De aceea, cea mai bună pregătire pentru a urmări afirmarea lui Eminescu de la 1870 înainte e adâncirea acestui roman. Împreună cu tabloul dramatic Mureș/anu, el înfățișează o fază în care o parte din vechiul fel apare perimat, iar felul cel nou se zbate să iasă la iveală, dar nu este încă încheiat.

Toate aceste considerațiuni lămuresc de ce romanul nu s-a putut încheia. Romanul trebuia să zugrăvească o evoluție. Dar avea prea mult substrat liric bine caracterizat pentru ca să înfățișeze trecerea de la erotică la eroică. Eroul, Toma Nour, se întoarce la același gol sufletească în care se afla înainte de o fi fost luat de valul revoluției.

Titlul *Naturile catilinare* însemna, desigur, în cugetul poetului, mizeria sufletească a celor oare, sub o aparență de răzvrătire, ascund o rană intimă, o dezamăgire iremediabilă, și caută în acțiune un derivativ. Este aici un aspect byronian, după cum și îl>

Incapacitatea lui Toma Nour de a se transpune în sufletul ființei iubite. În mare parte, sfâșierea lui intimă vine din aceea că, stăpânit de visurile lui, nu s-a putut identifica cu situația ei, n-a putut-o înțelege adevărat.

Dar un roman conceput byronian nu putea, în cele din urmă, îndești firea lui Eminescu. Impetuoșitatea anglo-saxonă îl ducea pe Byron să caute o scăpare în frenezia acțiunii, ceea ce nu convenea firii lui Eminescu. Pentru el, liniștirea, acel catharsis estetic, nu putea veni decât dintr-un cer de înțelegere, desfășurat asupra elanurilor și zbuciumurilor interne. Aceasta îi lipsea încă. Totuși, pentru ceea ce va fi curând această cută nedespărțită de marile creațiuni ale lui

Eminescu, finalul din *Geniu pustiu* spune mult. Este ca un scaun de judecată ținut asupra experienței anterioare. Dar un scaun de judecată care, în loc să-l libereze pe erou prin înțelegere, îl adâncește mai mult într-o durere lipsită de ceva mai presus de ea. De altă parte, o continuare a romanului prin eroica internațională nu putea ispiți pe Eminescu, pentru că nu găsea adărește nici în propria experiență, nici în firea eroului și ar fi fost o repetare a felului mai mult pasiv, zugrăvit

în eroica răzvrătirii naționale, în loc să fie zugrăvirea unei adânci schimbări sufletești, cum ar fi cerut-o un roman.

DOUĂ BASME NECUNOSCUTE

D5N IZVOARELE LUI EMSNESCU

Cu câțiva ani în urmă, ocupându-mă, în revista

Viața nouă, de fazele prin care a trecut capodopera lui Eminescu, arătam că basmul versificat *Fata din grădina de aur*, publicat în 1902 în volumul *Literatura populară*, înfățișează prima formă din care a crescut poema de mai târziu *Luceafărul*. Dar cu privire la basm nu puteam atunci să stabilesc dacă Eminescu

— a împrumutat dintr-un izvor tipărit sau dacă l-a alcătuit singur din reminiscențe de literatură poporană, întrebarea are însă deosebită însemnătate pentru cel care vrea să adâncească geneza poemei; de aceea vreau să o dezleg aici.

De la Eminescu însuși avem o însemnare prețioasă, făcută în toiul muncii pentru desăvârșirea *Luceafărului*/u/.

În manuscrisul Academiei No. 2275 bis., p. 56, pe marginea uneia dintre variantele poemei, el a lăsat următoarea însemnare pe care o dau în întregime. „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K.

povestește legenda *Luceafărului*. Aceasta e povestea.

Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte dar n-are nici noroc”. Și părăndu-i-se că nu e destul de lămurit, între această notă și între text intercalează o altă însemnare. „Mi s-a părut că soarta *Luceafărului* din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric”.

Nu mai rămâne nicio îndoială: poetul însuși indică izvorul de la care a pornit. Întrebarea este:

cine să fie acel călător german în țările române, la care Eminescu a găsit povestea? În lucrarea domnului

N. Iorga *Istoria Românilor prin călători* nu găsim vreo lămurire.

De altă parte, I. Scurtu, în prefața ediției din 1908 a poeziilor lui Eminescu, spune misterios că a descoperit izvorul *Luceafărului* în „o carte germană” despre care nu dă alte lămuriri.

Dar încă din 1883, anul apariției poemei, dl. dr.

M. Gaster în volumul *Literatura populară română*, p. 549, afirmase că *Luceafărul* a fost inspirat dintr-o carte a lui R. Kunisch, *Bukarest und Stambul* apărută în 1861. Deși vorbim mult de bibliografie, felul primitiv cum e înțeleasă explică de ce o indicație de valoare a acesteia a rămas neobservată. S-au scris multe despre *Luceafărul* și nimeni n-a amintit măcar

— Izvorul, până ce nu l-am publicat într-un periodic răspândit.

Cercetând volumul lui Kunisch, constatăm că conține două basme, culese în Muntenia. Ambele au fost versificate de Eminescu: primul, *Das Mädchen im goldenen Carten* este *Fata din grădina de aur*, celălalt *D/e Jungfrau ohne Korper* a devenit la poetul nostru *M/ron* și *frumoasa fără corp*.

Cu toții recunoaștem însemnătatea fără păreche a *Luceafărului*: ceea ce va rămânea pentru totdeauna în poezia noastră poporană *Mior/ța*, este azi, în literatura cultă, *Luceafărul*: cea mai aleasă plăsmuire din câte ne-am învrednicit până acum. De aceea, cred că nu e lipsit de interes să dau aici, pentru marele public, izvorul de la care a purces.

Lucrul este cu atât mai necesar, cu cât toți cei ce se vor ocupa în viitor de capodopera lui Eminescu

Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn-Rumanien und der Türkei von Richard Kunisch. Berlin. Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1861, p. 180 – 203. Cartea a mai apărut în

1865 și 1869, nu în ediții noi, ci numai cu coperta schimbată.

(elevi, studenți, profesori, cercetători științifici), vor *avea* nevoie să aibă neapărat la îndemână izvorul acesta. Cunoscându-l, departe de a scădea, admirația pentru originalitatea marelui poet, mai documentată și mai conștientă, crește.

Pentru că nimic din câte au interesat mai de aproape pe

Eminescu nu ne poate rămânea indiferent, dau aici și al doilea basm publicat de călătorul german, basmul din care a ieșit M/ron și frumoasa tară trup.

Cititorul care ar vrea lămuriri cu privire la culegător și la cele două basme, privite în cadrul tipologiei folclorice universale și în legătură cu întreg procesul creator al lui Eminescu le poate găsi într-un studiu pe care încep să-l public în *Convorbiri literare*.

FATA DIN GRĂDINA DE AUR

Un împărat puternic *avea* o fată atât de frumoasă că, de când era copilă, veneau să o vadă oameni din apropiere și din depărtări. Și cine avea vreo durere era ușurat, cine era bolnav se însănătoșea, privind la fata cea frumoasă. Cu cât creștea, se făcea tot mai drăgălașă, tot mai încântătoare și vestea ei se răspândea în toate țările. Împăratul gândi atunci în mândria lui: e prea sus ca să fie soția unui om, nimeni nu e vrednic de ea; e prea frumoasă pentru ochii altor oameni, nimeni nu trebuie s-o vadă; am să-i dăruiesc un palat ș-o grădină, mai frumoasă decât toate celelalte palate și grădini, să locuiască acolo.

În împărăția lui se afla Valea Galbenă, despărțită prin munți înalți de toate celelalte țări, și nimeni, fără de împăratul, nu-i știa drumul. Acolo a dus tot felul de meșteri și a clădit un palat cu totul și cu totul de marmură, acoperit cu argint. Și în jurul palatului a făcut o grădină mare cu pomi de aur și flori de pietre scumpe, roșii, verzi, albastre. Iar jur-împrejurul grădinii a pus să se ridice un zid mai înalt ca un turn și cu totul de oțel. Trei ani au lucrat meșterii, apoi, când totul a fost gata, împăratul și-a dus acolo fata și slujitoarele ei, să rămâie până la moarte. Și fata văzând palatul cel minunat, grădina de aur și luminoasele flori de pietre scumpe, a cuprins gâtul tatălui și i-a mulțumit că i-a făcut dar o locuință atât de frumoasă, cum nu mai *avea* nimeni pe pământ.

Iar împăratul a poruncit slujitoarelor să împlinească orice voie a domniței, dar niciodată să nu deschidă vreo fereastră, altminteri le omoară. Înainte să plece, o încuiat ușile cu șapte chei, ca nimeni să nu le deschidă și a pus, la gura văii, un balaur strajă, să nu lase pe nimeni

să treacă.

S-a întâmplat însă că un fecior de împărat a auzit atât de mult de frumusețea minunată a domniței, că fără ea n-a mai vrut să trăiască. Zadarnic tatăl lui a adus cele mai mândre fete ale împărăției, să-și aleagă din ele soție; feciorul a răspuns că nu vrea să ia pe niciuna, fără numai pe fata de împărat **r** și dacă nu o dobândește, atunci mai bine să moară.

Bătrânul împărat s-a întristat și a grăit către fecior;

„Ia din visteria mea aur și pietre scumpe câte vrei, ia-ți și pe toți slujitorii mei cu tine, să ți-o aduci”.

Feciorul de împărat s-a înveselit, a pus să încarce în care toate comorile și a înarmat slujitorii, să-l urmeze. Dar nu știa drumul la Valea Galbenă și în toată împărăția nu-l știa nimeni. Atunci s-a dus cu tot alaiul la Sfânta Miercuri și i-a grăit: „Iubesc pe frumoasa fată de împărat și dacă nu o capăt, atunci trebuie să mor. Am pornit să o iau, dar nu cunosc drumul la Valea Galbenă”. Și Sfânta Miercuri s-a înduioșat de iubirea lui și i-a răspuns: „trimite înapoi călării toți și toate comorile; încajeca aici pe calul ăsta care fuge ca vântul, ca fulgerul și ca gândul și știe drumul la Valea Galbenă. Dar mai întâi, va să treci prin Valea Amintirii; acolo să nu oprești și să nu descaleci, că apoi te vei căi”. Atunci feciorul de împărat a prins inimă și a trimis înapoi pe toți călăreții și toate comorile. Apoi mulțumi Sfintei Miercuri și porni la drum. Străbătu ei călare păduri și munți, trecu înot lacuri mari și inima lui era stăpânită de mândra fată de împărat. Astfel ajunse în o vale frumoasă, care atât de minunat semăna cu grădina părintească, încât i se părea că e din nou acasă.

Atunci își aminti de împăratul cel bătrân, cât de trist era la plecare și cu câtă grijă trebuie să se gândească la el. Cu cât zăbovea în acea vale, cu atât feciorul!

de împărat devenea mai trist, apoi descăleca și se așeză sub un copac. Atunci auzi cum frunzele copacilor grăiau între ele și-și povesteau că împăratul cei bătrân s-a îmbolnăvit de inimă rea și e pe moarte.

Feciorul se înspăimântă tare, încalecă și călări repede spre casă. Când să ajungă la împărăția tatălui său, află că împăratul e sănătos și adastă, plin de nădejde, fericita înapoiere a fiului. Și iarăși începu tânărul să se gândească la frumoasa fată de împărat și durere grea îl apasă că ascultase vorba frunzelor.

Porni călare la Sfânta Vineri, ca să-i ceară ajutor.

Ea îl certă că zăbovise în Valea Amintirii, cu toate că fusese oprit; dar la urmă îi dăruie o floare și-i zise: „dacă vezi în palat o fereastră deschisă, atunci aruncă floarea; dar până să ajungi acolo, va să străbați Valea Deznădejdii, păzește-te să nu zăbovești acolo, altminteri ai să te căiești”. Feciorul de împărat mulțumi, încalecă pe armăsar și porni voios. Când zări acum Valea Amintirii, dete pinteni calului și închise ochii până trecu departe. Apoi se bucură că a biruit primejdia și tot ce mai *avea* de făcut i se păru ușor pe lângă încercarea aceasta. Călări, *așa*, până seara și, când se întunecă, ajunse iarăși în o vale. Acolo copacii erau atât de deși, încât nu puteau zări nici soarele, nici luna, și adesea crengile tăiau drumul calului. Și când feciorul de împărat fu în vale, se întrista, gândindu-se la toate piedicile pe care trebuia să le biruie. Chiar dacă ar izbuti în lupta cu balaurul, cum ar putea să deschidă el ușile închise cu șapte chei și cum să se cațare pe zidul de oțel luciu, înalt ca turnul? Și dacă nu va izbuti și va fi nevoit să se depărteze de palatul minunat, fără să-fi făcut vreo ispravă, nu va ajunge, în împărăția tatălui său, batjocura tuturor? Se opri, coborî de pe cal și se așeză sub un copac. În ramurile copacului sta un corb, care grăi feciorului de împărat: „prin zidurile de oțel n-a trecut nimeni niciodată și dacă te duci la palatul fermecat și te înapoiezi fără frumoasa fată de împărat, atunci vei fi de râsul tuturor”.

Atunci feciorul de împărat se rușina: încalecă și călări repede înapoi acasă.

Dar pe când se înapoia la împărăție, toate grijile îl părăsiră și tare se căi că se lăsase prost de corb.

Călări acum la sfânta maică Duminică, îi povesti tot ce se întâmplase și o rugă să-i ajute. Sfânta Duminică îl certă că se oprise în

Valea Deznădejdiei, în loc să o străbată repede, cum fusese povăţuit. În dăruie o pasăre şi-i zise: „dacă vezi că fata cea frumoasă varsă o lacrimă, dă drumul păsăriei acesteia să zboare”. Feciorul de împărat se înveseli, încălecă şi porni a treia oară spre Valea Galbenă. Când zări

Valea Amintirii, o străbătu repede şi ţinu ochii închise, ca să nu poată vedea priveliştea cea dragă ce-i amintea de grădina părintească a tatălui. Şi înainte să ajungă în Valea Deznădejdiei, culese frunze şi-şi astupă urechile, ca să nu audă glasul corbului. Dete pinteni calului şi străbătu cu bine valea. Acum prinse inimă şi ce mai *avea* de făcut i se păru uşor, pe lângă cele îndeplinite. Şi merse călare de dimineaţă până seara şi de seara până dimineaţa şi sosi la gura

Văii Galbene, unde străjuia balaurul. Dihania *avea* pretutindeni, afară de coadă, o pavăză de solzi tare ca oţelul şi nicio armă nu o putea răzbate. Când văzu pe feciorul de împărat, se pregăti să-l înghită;

dar acesta se feri repede cu calul, înfipse sabia până în prăsele în coada balaurului şi-l pironi ţeapăn de stâncă. Până ce balaurul să scape de aici, feciorul de împărat cară bolovani şi-i prăvăli de înăbuşi dihania. Apoi călări voios în Valea Galbenă, unde văzu palatul cu acoperiş strălucitor de argint şi cu zidul de oţel.

Frumoasa fată de împărat trăise bucuros primul an în palatul ei, se desfătase la vederea stâlpilor de preţ, a copacilor de aur şi a florilor din felurite pietre scumpe. Dar, după un an, se întrista, şi rămase în odăile ei, şi nu vru să mai iasă afară în grădina cea strălucită. Şi când slujitoarele ei o întrebară ce-i lipseşte şi de ce e *asa* de tristă, ea răspunse: „E un an de când sunt în palatul acesta, şi când am intrat aici era afară primăvară şi acum trebuie să fie iarăşi primăvară; eu însă nu mai pot să văd codrul verde şi câmpiile înflorite pentru că ţineţi toate ferestrele închise, şi de aceea am să mor”. Atunci slujitoarele s-au speriat foarte, căci se temeau de mânia împăratului, dacă nu i-ar asculta porunca, şi se temeau şi mai mult de mânia lui, dacă frumoasa fată ar muri.

Şi o rugară mult să fie iarăşi veselă. Fata de împărat însă nu le ascultă şi nu gustă mâncare, nici băutură şi se întrista atât de mult,

încât frumusețea i se duse. Atunci slujitoarele se înspăimântară și deschiseră fereastra odăii; păsările cântau, cerul era albastru și poiana verde, și aerul proaspăt al primăverii pătrundea în valuri largi în odaie. Fata de împărat se bucură, merse repede la fereastră și, când simți aerul înviorător de primăvară, se însănătoși, deveni frumoasă ca înainte.

Pe când stătea la fereastră și privea la Valea

Galbenă, se întâmplă să treacă un zmeu, puternic duh care trăiește în peșterile munților și poate să capete orice înfățișare. Se prefăcu în vânt și când adie pe fața și umerii frumoasei fete, se aprinse de dragoste și jură că va fi a lui. Când veni noaptea, el se prefăcu în stea și se repezi în odaia fecioarei. Acolo însă el se prefăcu într-un frumos, luminos tânăr și-i grăi: „Ești cea mai mândră dintre femei și niciun om nu e vrednic să-ți desfacă cingătoarea hainei;

eu însă sunt mai puternic decât toți muritorii și împărăția mea nu are margini. Urmează-mă și fii a mea, te voi duce acolo unde e lumină veșnică, mai sus de nori în vecinătatea soarelui”. Atunci răspunse frumoasa fată de împărat: „Mă dor ochii, când te privesc și nu pot suferi strălucirea ta; dacă te-aș urma, aș orbi, și vecinătatea soarelui m-ar arde”. Atunci zmeul cel puternic se întrista, se prefăcu iarăși lui stea și se înapoie în cer. Acolo rămase el toată noaptea și privi jos în cămăruța frumoasei fete; razele lui însă erau palide și lăncede, parcă ar fi fost întunecata de jale.

Și e? nd veni noaptea următoare, puternicul zmeu se prefăcu în o ploaie și căzu în odaia fetei de împărat. Acolo luă el însă înfățișarea unui tânăr frumos, ai cărui ochi erau albaștri ca marea cea adâncă și al cărui păr lucea în lumina lunii ca solzii peștilor. Și grăi către ea: „urmează-mă și fii a mea, te duc acolo unde nu pătrunde rază a soarelui, adânc sub fundul mării, acolo îți dăruiesc castele de corali roșii și aibe mărgăritare”. Fecioara de împărat răspunse atunci: „Mi-e frig în apropierea ta și, dacă te-aș urma în palatele tale de mărgear și mărgăritare albe, unde nu pătrunde nicio rază a soarelui, atunci ar trebui să mor de frig”. Și puternicul zmeu se întrista și zise: „Ce trebuie

să fac eu, ca tu să mă iubești? Cere ce vrei, dar fii a mea". Atunci fata cea frumoasă gândi să-i încerce puterea iubirii și dacă nicio jertfă nu i-ar fi prea mare ca s-o câștige și-i grăi: „Ca să te urmez și să fiu a ta, trebuie să te lepezi de toată puterea și nemurirea ta, trebuie să fii un om ca toți ceilalți, ca să te pot îmbrățișa fără să mă tem de tine". Atunci duhul cel puternic se uită la fata cea frumoasă și nicio jertfă nu i se păru prea mare pentru iubirea lui, și grăi: „fie după cum dorești! Măine voi zbura la Scaunul Domnului și-i voi aduce înapoi nemurirea și puterea pe care mi Le-a dăruit și-l voi ruga să mă preschimbe într-un om slab și muritor, ca tu să fii a mea". Și zicând cuvintele acestea, s-a prefăcut în curcubeu, s-a urcat sus în ca și a rămas acolo toată noaptea, deasupra palatului fetei de împărat.

În dimineața aceea, se ivi feciorul de împărat înaintea palatului și călări împrejurul zidurilor, dar nu putu să intre pe nicăieri. Atunci văzu că o fereastră era deschisă, dar era atât de înaltă că nicio săgeată n-ar fi ajuns-o. Feciorul de împărat își aminti de floarea pe care i-o dăduse Sfânta Vineri și-i dete drumul să zboare. Floarea trecu prin fereastra deschisă și zburând până acolo unde ședea frumoasa fată de împărat, îi căzu în poală. Ea împletea din flori o cunună, iar florile erau de-felurite pietre scumpe, albastre, verzi, roșii, și foile și crengile erau de aur, toate luate din grădină. Când ea zări floarea, care căzuse în poala ei, scoase un strigăt de bucurie și aruncă pe toate celelalte care-i părură urâte pe lângă aceasta singură. Și nu *era* decât o floare obișnuită, cum văzuse nenumărate zilnic în vremea când cutreiera slobodă. Și sărută floarea, și încântată sorbi mireasma ei, și nu se putea sătura, privind vinele gingașe ale frunzelor. Apoi se duse repede la fereastră, pe unde venise floarea, nădăjduind că vântul îi va mai arunca altele. Când însă ajunse la fereastră, zări pe frumosul fecior de împărat stând în fața ei; el îi zise că a venit prin Valea Amintirii și prin

Valea Deznădejdiei și că a ucis pe balaurul cel puternic, ca să ajungă până la ea și să o ducă acasă soție. Privirea florii deșteptase însă în fața de împărat dorul de vechea ei viață slobodă, *asa* că ar fi părăsit bucuros palatul și grădina de aur. Și cu cât se gândi la primejdiile ce le

înfruntase din iubire pentru ea, cu atât feciorul da împărat îi plăcu mai mult

Și el stăruia tot mai mult rugând-o să-l urmeze ca mireasă în împărăția tatălui său, și-i arăta ce mare e puterea aceluia, că are mai multe pietre scumpe decât aur are tatăl ei și mai mult aur decât are argint împăratul tatăl ei. Atunci frumoasa fată de împărat n-a mai putut să lupte cu rugămintea lui și iubirea ei pentru feciorul de împărat se aprinse puternic. Când însă gândi că nu va putea să iasă din palat, pentru că toate ușile erau închise cu șapte chei, atunci începu să plângă. Iar feciorul de împărat văzu cum lacrimile fetei picurau, își aminti de pasărea dăruită de Sfânta Duminică și-i dete drumul să zboare. Și pasărea se urcă sus, tot mai sus și crescua mare, tot mai mare. Iar când ajunse în fața fetei, îi grăi: „urcă-te pe spinarea mea, să te duc jos”. Și când ea pregetă, îi grăi din nou: „Fii împăcota și nu te teme de nimic; am apropiat pe unul de altul, peste prăpăstii și mări și peste zidurile cele mai înalte mai mulți tineri îndrăgostiți decât flori are primăvara”. Atunci frumoasa fată de împărat prinse inimă, se avântă pe spinarea păsării și se lăsă jos la tânărul fecior de împărat, care o sărută gîngăș, o urcă pe cal și zbură cu ea.

În vremea aceasta, sosi însă împăratul la palatul din grădina de aur, să-și vadă fata. Și când văzu că ea fugise, fu cuprins de o strașnică mânie, porunci să fie omorâte slujitoarele și alergă după fugari cu toți călăreții lui. Când însă feciorul de împărat zări pe cei ce-l urmăreau, întrebă pe frumoasa fată de împărat: „cât de repede să călăresc, ca să scap de slujitorii tatălui tău?” Și ea grăi: „Ca vîntul!” Atunci călăreții împăratului nu mai putură să-i urmărească;

el însă avea un cal pe care i-l dăruise un vrăjitor și se apropie tot mai mult de fugari. Și iarăși întreabă feciorul de împărat pe frumoasa fată: „cât de repede să călăresc, ca să scăpăm de tatăl tău?” Și ea răspunse: „Călărește ca fulgerul!” Dar împăratul se apropia tot mai mult, încorda arcul și ținti către feciorul de împărat. Atunci acesta spuse calului: „Zboară ca gândul!” și până să sfârșească vorba, fură atât de departe, încât ceea ce înaintea lor părea un nor întunecat, pe dată

rămânea ca un nor în urma lor...

Pe când însă feciorul de împărat zbura cu frumoasa fată, zmeul cel puternic zbura la scaunul lui

Dumnezeu: „Doamne, îți aduc înapoi toată strălucirea și puterea ce mi-ai dăruit. Iubesc o copilă a pământului, de aceea îngăduie-mi, o Doamne, să fiu vremelnic și slab ca ea!” Ziditorul însă răspunse:

„Tu nu știi ce ceri. Copiii pământului sunt ca spuma mării, o adiere de vânt îi plăsmuiește, o adiere de vânt îi nimicește. Și iubirea lor e ca o stea căzătoare, vine din cer, mersul ei este luminos, dar se stinge cum atinge pământul și viața ei ține numai o clipă”.

Zmeul însă se rugă a doua oară. Atunci Domnul zise: „Privește jos!” Și zmeul văzu cum frumoasa fată de împărat, care-i ceruse jertfa puterii și nemuririi, fugea în brațele unui fiu al pământului. Atunci o lacrimă căzu din ochii celui fără de moarte, întâia de la începutul veșniciei, și lacrima, căzând în fundul mării, se făcu mărgăritar. Și pluti deasupra celor ce fugeau, deși calul lor îi ducea iute ca gândul. El însă nu vrea ca unul să moară în brațele celui alt, pentru că tot iubea pe fata de împărat. Luă deci o brățară de preț, cu pietre scumpe, care scânteiau ca tot atâtea stele, și o aruncă pe ramurile unui copac.

Și cât de repede călăreau ei, frumoasa fată tot văzu brățara strălucind și zise feciorului de împărat: „Să ne oprim, să văd lucrul cel minunat!” El se opri, o coborî de pe ea! și se urcă în copac, să ia brățara.

Și când frumoasa fată rămase singură, zmeul cel puternic apucă o namilă de stâncă, mare cât un palat și grea cât tot fierul ascuns în pământ, și-i dete drumul asupra locului unde sta fata de împărat. Feciorul de împărat rămase însă neatins. Dar când văzu sfârșitul frumoasei fete, căzu pe stânca aceea, care o zdrobise, și rămase întins trei zile și trei nopți. Apoi se sculă, urcă pe cal și porni încet spre casă. Când însă ajunsese în Valea Amintirii nu putu merge mai departe și se așează sub un copac. Și păsările în ramuri cântau cântece care preamăreau minunata frumusețe a fetei de împărat. Iar el ascultă aceste cântece până muri.

FRUMOASA FĂRĂ CORP

Nevasta unui cioban născuse un fecior și bucuria părinților era mare. Vezi că se luase de zece ani și acesta era cel dintâi copil pe care li-l dăruise Dumnezeu. Și pe când părinții căutau cu bucurie la prunc, iată se deschide păretele și două zâne de toată frumusețea pășesc în colibă. Ciobanul și nevastă-sa priviră cu o cucernică teară la fecioarele cele mândre; știau că sunt ursitoare, care se ivesc la nașterea fiecărui copil și-l dăruiesc, după vrerea lor, cu podoabe trupești și sufletești, hotărând dinainte norocul și nefericirea.

Femeia prinse inimă și grăi: „Măiestrelor, noi suntem oameni sărmani și norocul a fugit mereu departe de coliba noastră. Dar vă vom da mulțămită toată viața, dacă v-ați îndura să dăruieți băiatului acestuia tot binele de care noi n-am avut parte”. Ursitoare, zâmbiră și una din ele grăi către băiat:

„Să fii tare ca leul, mândru ca primăvara și deștept ca văzduhul care le știe pe toate!” Și cealaltă grăi:

„Toți oamenii să te iubească, iar puterea și bogăția să fie partea ta!” Și după ce grăiră acestea, se pregătiră să plece. Dar mama zise: „Vai, prea slăvitelor, nu puteți voi să dăruieți mai mult băiatului m-au, să se deosebească de toți ceilalți oameni?”. Și ursitoare, tăcură o clipă, apoi una grăi către noul născut:

„Să dorești totdeauna numai ce-i mai sus!” Și cealaltă grăi: „Să dobândești ceea ce dorești!” După aceste vorbe, ele se făcură nevăzute iar inimile părinților se umplură de bucurie.

Și băiatul creșcu și se făcu tare ca un leu și frumos ca primăvara și deștept ca văzduhul atotștiutor. Toți care-l vedeau îl iubeau și jinduiau fericirea părinților. Când creșcu mare, se întâmplă ca, stând în ușa colibei, să vadă un om care cutreiera satul călare și striga neîncetat: „Stăpânul, împăratul nostru, făgăduiește mâna fetei lui și jumătate din împărăție aceluia care e mai voinic, mai deștept și mai frumos ca toți ceilalți; iar cel ce vrea să se ia la întrecere să poftască la palat i „Auzind acestea, flăcăul merse îndată la părinți și le spuse:

„Lăsați-mă să mă duc la palat, să mă iau la întrecere cu toți ceilalți bărbați ai împărăției”. Și părinții îl bnecuvântară și-l lăsară să plece.

Și când ajunseră la împăratul, mulți erau adunați acolo și ospătați de trei zile cu mâncare și băutură, în ziua a patra însă, se adunară cu toții într-o poiană mare din fața palatului și peste puțin sosi și împăratul cu toți sfetnicii împărăției sale, și apoi sosi și domnița urmată de toate slujitoarele, și erau atât de mândre, încât mulți oameni și-ar fi primejduit bucuros viața pentru ele, dar pe lângă stăpâna lor nici nu se vedeau, după cum ziua nu se văd stelele.

Și domnița *avea* în mână o oglindă, care *avoa* darul să arate chipul celui care era mai frumos dintre toți. Și, cum câta în ea și pășea printre rândurile bărbaților, nu-și vedea decât chipul ei în oglinda fermecată; dar, când sosi în apropierea feciorului de cioban, se șterse chipul ei și se ivi acela al flăcăului. Atunci se întoarse și, cum îl zări, strigă: „Acesta-i cel mai frumos!”

Și împăratul se sculă și grăi: „Aveam o pădure mare, care se întindea până la hotarul împărăției mele, și aveam un munte, în care era fier pentru toți supușii mei. Dar într-o noapte un strigoi, care, pe când trăia, fusese sluga mea, făcu din toată pădurea un singur copac și din tot fierul o singură secure, și scaunul domniei mele nu va mai sta țeapăn, până ce nu se va găsi un om, care cu această secure să doboare copacul acela”. Atunci, pe rând, se duseră să ia securea, dar niciunul n-o putu clinti din loc. Însă, când sosi și rândul feciorului de cioban, el luă securea și cu o singură lovitură trânti la pământ copacul uriaș. Și, după ce-l doborî, ciopli din el un par *așa* de gros, încât doi oameni nu-l puteau cuprinde, și lung cât un catarg de corabie.

Și se duse cu acel par la locul unde era îngropat slujitorul, care bântuia în chip de strigoi, și-l înfipse atât de adânc, încât nu se mai vedea. Atunci împăratul strigă: „Acesta-i cel mai vornic”.

Și păși înainte sfetnicul cel mai bătrân al împăratului și grăi: „Cine poate spune la ce se gândește acum domnița, fata stăpânului și împăratului nostru?” Și tăceau cu toții, căci nimeni nu cunoștea răspunsul; însă feciorul de cioban ieși din rânduri, se înclină și grăi:

„Domnița se gândește acum la mine!”. Pe dată ce fiica împăratului auzi acestea, înainta și grăi: „Tu ai ghicit: și, pentru că ești cel mai voinic, cel mai mândru și mai deștept, te iau de bărbat”. În aceeași zi, făcură nuntă, iar împăratul dăruî ginerelui jumătate din împărăția sa.

Astfel ajunse tânărul puternic și bogat, și avea o soție frumoasă și drăgălașă ca întâia zi de primăvară. Însă feciorului de cioban nu-i păsa nici de mărire, nici de bogăție, iar frumusețea nevestei lui nu-l

putea încânta, căci el râvnea să aibă ce e mai strălucit pe lumea aceasta. Dar el nu știa ce poate să fie mai strălucit și de aceea întreba pe toți drumeții, care treceau prin împărăția lui, ce este în lume mai strălucit, de care să fi auzit ei în pribegiile lor? Și într-o zi veni un moșneag și zise: „Nimic pe lume nu este mai presus de fecioara fără corp, care locuiește în palatul de diamant. Cel ce vrea să o vadă însă trebuie să meargă în noaptea Anului Nou lângă lacul de smarald, unde se scaldă ea la miezul nopții. Atunci tânărul se hotărî să meargă într-acolo, ca să dobândească pe fecioara fără corp.

Degeaba îl rugară părinții, împăratul și împărăteasa, să-și lase gândul și să rămână acasă, degeaba sa tânguia tânăra lui soție. Dar oricât i-ar fi fost înfățișarea de mândră și de ademenitoare, corpuri gingașe de femei sunt destule pe lume și tânărul se simțea atras departe de nevasta lui, către fecioara fără corp, despre care-i povestise drumețul. Așteptă până veni toamna, și, când frunzele prinseră să cadă din copaci, porni la drum spre lacul de smarald și umblă douăzeci de zile până ajunse acolo. Iar după ce ajunse, își ridică o colibă pe malul lacului și așteptă noaptea de Anul Nou, când fecioara fără corp *avea să* vie să se scalde.

Era o noapte frumoasă cu lună și feciorul de cioban sta lângă lac ascuns printre pomi, căci acum trebuia să vadă ce avea lumea mai măreț. Noaptea era geroasă, dar el nici nu băgă de seamă. Deodată zări că se ivește în depărtare o fecioară minunată, în o haină de aur, care strălucea de diamant și mărgăritare. Și, cu toate că luna lucea viu, totuși el nu vedea nici urmă de umbră pe zăpada albă și fecioara trecea printre copaci, fără ca el să poată pricepe cum se făcea aceasta... Și

când ajunse la malul apei, ea își lepădă hainele și feciorul de cioban privi răpit frumoasa arătare, mai albă ca zăpada și mai frumoasă ca orice făptură pământească.

Apoi coborî în apa lacului, care nici iarna nu putea să înghețe, pentru că era o apă fermecată. Însă fața apei rămase liniștită și nemișcată, cu toate că feciorul de cioban vedea bine cum fecioara minunată înota. El nu-și lua ochii de la ea și nici nu se mișcă, de frică să nu-l descopere și să fugă. Ea însă stătu

un ceas în apă, apoi ieși fără să se fi udat, își îmbracă rochia și mantia și plecă, așa cum venise.

Feciorul de cioban, după ce văzuse pe fata cea frumoasă, simți că nu mai poate trăi fără dânsa.

Dar degeaba se socotea el fel și chipuri cum ar

Putea s-o dobândească. Gândea zi și noapte fără să afle o cale. Iar dragostea pentru fecioara fără corp

„Mistuia tot mai mult și se gândea să moară. Atunci însă se întâmplă că o bătrână miloasă, care trecea pe același drum, să-l întrebe de ce să încară, că nu putea ajunge la fecioara fără corp în muntele de diamant. Dar bătrâna era chiar Mama Pădurii, care ajută oamenilor, când sunt la strâmtoare. Și ea grăi astfel către flăcău: „La muntele de diamant poți ajunge ușor; ic-o pe calea pe care a luat-o fecioara fără corp și apoi mergi tot înainte, fără să te gândești la drum ci numai la dânsa, și astfel vei ajunge la ea; o vei cuceri ușor, căci e nevoită să facă totdeauna ceea ce vrea acela a cărui inimă e plină de dragoste pentru dânsa”. Și tânărul se bucură și o luă la drum fără întârziere, și nu se gândi la nimic decât la fecioara fără corp, așa că nu vedea nici drumul pe care mergea și nici nu știa dacă-i zi sau noapte. Și ajunse la muntele de diamant, fără să bage de seamă, până nu-l avu în față. Și când ea îl zări, vru să fugă, el însă se mâhni și gândi:

„Ah, de ar rămânea aici!”. Atunci ea se opri și așteptă liniștită apropierea lui. Iar el grăi: „Mi-am părăsit împărăția, am părăsit comori neprețuite și nevastă-mea varsă lacrimi dimineața și seara, și varsă lacrimi noaptea în vis, căci mă visează pe mire. Eu însă nu mă gândesc

nici la împărăție și comori, nici la părinți și nevestă, căci inima mea e plină de dragoste pentru tine!". Însă fecioara cea frumoasă tăcea și ochiul ei privea rece către străin.

Și feciorul ciobanului se întrista și gândi: „Ah, de ce nu-mi urează prietenos bun venit?" Atunci fecioara zâmbi și spuse: „Fii binevenit la mine și primește mulțumiri pentru dragostea ta cea credincioasă;

acum însă urmează-mă în palatul meu, ca să te *po*.

cinsti și ospăta ca pe un oaspe iubit". Și tânărul o urmă în palatul ei măreț, care era făcut dintr-un singur diamant și se așeză lângă dârvasa la masa încărcată cu cele mai scumpe mâncări și băuturi.

Dar, cu toate că atinse de două ori cu mâna haina ei, el nu simți nimic și-i era ca și cum ar pipăi 4*

mai aerul.

Și bău el și mănă și era răpit de frumusețea minunatei fete. Ea însă vorbea prietenos cu el și-l servea ca pe un oaspe binevenit. Și cu cât o privea mai mult cu atât dragostea lui se aprindea mai înflăcărată; ea însă îl privea liniștită, ca mai înainte.

El se gândi mahnit: „Ce-mi folosește mie că am ajuns la muntele de diamant și că stau lângă cea mai răpitoare fecioară din lume, dacă ea nu împărtășește dragostea mea? Ah, de-ar fi a mea!" Atunci ochii fecioarei se aprinseră de patimă, iar pieptul ei sălta atât de furtunos, încât plesni haina cea strâmtă de pe ea. Și îmbrățișa pe tânăr și-l strânse lângă ea și apăsă buzele ei pe gura lui și se lăsă împreună cu el pe culcuș. Iar feciorul ciobanului se aprinse mai tare, când văzu fecioara minunată, stând lângă el în toată frumusețea ei; și-și încolăci brațele pe gâtul ei și-și apăsă gura de buzele ei roșii. Însă brațul lui, care căuta grumazul ei alb, atinsese numai aerul și buza lui fierbinte nu simți nimic, deși vedea cum gura ei se lipește de a lui. Și patima lui creștea mai tare, căci vedea cum, îmbătăită de dragoste, sta culcată lângă el, dar nu simțea vreun corp străin lângă al său. Atunci își aminti de sfatul Mamei Pădurii și cugetă: „Ah, de-ar avea și ea un corp ca și celelalte femei!". Ea însă se întrista și-i grăi: „Dorește tot ce voiești;

această singură dorință nu ți-o pot îndeplini niciodată; privește: eu sunt ceea ce poate fi mai măreț pe această lume; nicio femeie de pe pământ nu-mi poate sta alături; sunt veșnic tânără, veșnic frumoasă, dragostea mea nu cunoaște nicio oboseală nici sfârșit – însă corp eu nu am!”

Și tânărul privi minunata frumusețe a fetei și un dor pprins îl cuprinse. Dar, de câte ori încerca să-și înndoaie brațele în jurul ei, cuprindea mereu numai aer.

Și astfel rămase el un an întreg în castelul de diamant; de câte ori voia să plece, îl înlănțuia minunata frumusețe a fecioarei, ce nu se putea asemăna cu nimic; dar, tot timpul cât. rămase la ea fu mistuit de dorinți neîndestulate. În cele din urmă, nu mai putu să rămâie acolo. Își aminti de tânăra lui nevastă în floarea vârstei, de strângerea ei de mână, de sărutarea, de îmbrățișările ei, și-l cuprinse dorul de soția părăsită. Cu hotărâre își luă rămas bun de la fecioara fără corp și părăsi muntele de diamant și călători fără răgaz până ajunse la împărăția socrului său. Aici fu primit de ai lui cu bucurie și se făcu mare sărbătoare, și nevasta lui îl copleșea cu dezmierdări, care-l încântau. Dar peste câteva zile deveni tăcut și trist. El privi în jurul său, dar toate i se părură serbede, pe lângă măreția părăsitului palat de diamant. Privea la nevasta lui, dar, oricât de „caldă era strângerea ei de mână, oricât de dulce sărutarea ei, oricât de fierbinte îmbrățișarea, domnița i se părea urâtă celui care privise minunata frumusețe a fecioarei fără corp. Și se făcu tot mai tăcut, tot mai trist, iar ceea ce *avea* nu-l mișca; dar nici să se întoarcă nu mai vrea, căci se gândea la dorințele-i neîndestulate, pe care le simțise lângă minunata fecioară. Și atunci de multe ori ar fi dorit ori ca nevasta lui să fie atât de frumoasă ca stăpâna palatului de diamant, ori ca cea mai frumoasă din lume să aibă un corp ca tânăra domniță. Însă aceasta era dorință zadarnică. Și astfel trăi el, tăcut și nemângâiat, până la moarte.

Note

Cu. vechi preocupări eminesciene, practic chiar de la începuturile sale critice, D. Caracostea se dovedește a fi foarte constant

în cercetarea procesului creator la Eminescu, pentru a urmări apoi, de-a lungul anilor, o interpretare cât mai largă sub aspect istorico-literar, sub aspect comparativ și nu în ultimul rând sub acela al stilisticii structurale. Se poate spune că el a contribuit substarrțial la creșterea interesului exegetic pentru Eminescu în deceniile interbelice. Una dintre direcțiile principale ale acestei cercetări duce spre radiografia marilor opere eminesciene sub raportul constantelor personalității, al factorilor genetici cât și sub cel al viziunii creatoare. De la studiul *Cum plăsmuia Eminescu*, început devreme de critic, și care îl va duce spre o întâlnire cu primul mare monografist al poetului, G. Călinescu, se ajunge, prin acumulări în timp, la *Creativitatea eminesciană*, după ce profesorul făcuse numeroase demonstrații de interpretare studenților în cursul său din 1931 – 1932, *Opera lui Mihai Eminescu*, și în cel de peste câțiva ani, *Arta cuvântului la Eminescu* (1935 – 1936), care va fi publicat în 1938 în volum.

Din paginile 1 – 420 ale primului curs se constituie substanța celor 19 capitole ale volumului *Creativitatea eminesciană*, după ce se vor publica mai întâi, din aproape în aproape, în „Revista Fundațiilor Regale”, în următoarea succesiune. Sub titlul *Creativitate și creație* sunt grupate primele trei capitole ce vor apărea în nr. 7, 1941, pp. 119 – 144. Următoarele patru capitole, apărute în numărul 10 al revistei pe același an, poartă titlul *Mit și creativitate* (pp. 122 – 141); cel de al optulea capitol, *Conflictul temeie-zeu în mit și la Eminescu*, este publicat în nr. 3/1942, pp. 629 – 657; următoarele opt capitole.

Din laboratorul eminescian, apar în nr. 4/1942, pp. 129 – 148;

Capitolul XVII, *Cum se diriguia Eminescu*, va avea loc în nr.

7/1942, pp. 3 – 34; ultimele două capitole, *De la forma internă la ideologia estetică*, apar în nr. 8/1942, pp. 244 – 264.

Volumul *Creaf/Wfafia em/nesci* ană apare la Fundația regală pentru literatură și artă, în 1943, cuprinzând, pe lângă textul în cele 19 capitole, un adaos, *Personalitatea lui Eminescu*, publicat anterior la Editura „Socec” în 1926, precum și studiul *Simbolurile lui Eminescu*, inițial o comunicare la Academia Româna, susținută la 16 iunie 1939.

Volumul de față mai include într-o *Addenda* încă două studii: *Geniu pustiu și Andrei Mureșanu* care provin tot din primul curs al autorului despre Eminescu, ca și *Creativitatea eminesciană*, precum și cele două basme culese de R. Kunisch în voi. *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Berlin, 1861 și traduse de D. Caracostea. Ele apar, primul, *Fața în grădina de aur*, în „Adevărul literar și artistic” din 16 noiembrie 1924, sub titlul *Izvorul poemei „Luceafărul” de Eminescu*, iar cel de al doilea, *Frumoasa fără corp*, împreună cu primul, în broșura *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, București, „Socec”, 1926.

1 A fost o adevărată obsesie a lui Caracostea pasiunea pentru metodă în istoria și critica literară, după modele germane, de bună seamă. Stau mărturie și cele peste o sută de pagini din primele patru capitole ale volumului *Arta cuvântului la Eminescu*, unde polemicile și în genere liniile critice delimitate net față de impresioniști merg exact în sensul fundamentării unei metode critice, a unei certitudini metodologice, alta decât ceea ce se putea întâlni în anii interbelici. Acest fapt îl și determină de altfel pe D. Popovici, unul dintre elevii săi, să afirme, adevărat, în *Eminescu în critica și istoria literară română* (Cluj, 1947), că „în evoluția ei, critica lui Caracostea este mărturia celei mai torturante căutări de sine în știința românească”.

2 ideea că *Luceafărul* este cea mai reprezentativă creație poetică românească, devenită azi un loc comun în exegeza operei lui Eminescu, este pronunțată de către Caracostea încă în 1910, în *Cum plăsmuia Eminescu*, în „Viața nouă”, nr. 17.

1910, p. 322. Ea este continuată, într-o formă indirectă, de către Ibrăileanu în 1913; „«Luceafărul» – scrie el – e din ultimele poezii ale lui Eminescu, s-ar putea spune e un fel de testament poetic al lui Eminescu, în care el și-a concentrat toată arta sa” (G. Ibrăileanu, *Luceafărul*, în *Opere*, IX, București, „Minerva”, 1980, p. 357).

3 Conceput acesta, care unora le pare rebarbativ, tinde să se instaleze în terminologia critică datorită insistențelor lui

Caracostea. Însă el nu vedea neapărat conotația primă, ce par e

a fi dominantă azi, ci altceva, ce ține de structuralismul genetic, exprimat mai limpede în alt loc: „Conceptul acesta fiind nou – scrie el – are nevoie de unele precizări. Dominanta lui este dinamismul interior stârnit de opoziția planurilor de rezonanță în care vibrează felul constant de a fi al creatorilor. Încordarea aceasta se descarcă în imagini, în ritm, în arhitectonică, într-un cuvânt în forma definitivă printr-un proces tipic de cristalizare” (*Creativitate și creație*, în „Revista

Fundațiilor Regale”, nr. 3, 1943, p. 503, reprodus ca prefață la voi. Critice, I, 1943). Potrivit acestei convingeri asupra „planurilor de rezonanță”, operele scriitorilor ar crește dintr-un fel de dualism interior care le imprimă tocmai substanța cea mai specifică. Astfel, opera capitală a lui Cervantes s-ar datora interferenței planului ideal, pe care-l reprezintă „iscusitul cavalier” Don Quijote, cu acela terestru, al scutierului său. La fel, opera unui Galaction ar conține polaritatea puritate creștină și pasiune, cea a lui Brătăsescu-Voinești ar rezulta din confruntarea unor stări morale cu totul opuse. *Luceafărul*, de asemenea, implică în mod fundamental tensiunea dintre o chemare înaltă, a lui Hyperion, și una strict telurică, a Cătălinei.

4 Spre deosebire de studiul *Arta cuvântului la Eminescu*, care filtrează o bună parte din opera eminesciană, inclusiv

Luceafărul, printr-o grilă vădit structuralistă, nu cu puține rigidități și contradicții, excluzând cercetarea ideologiei literare a poetului, în *Creaf/Wfafa...* autorul relevă o mult mai elastică înțelegere, istorică, a factorilor componenți ai operei, inclusiv a factorului istoric pe care esteticieni ca Mihail Dragomirescu

(cu el Caracostea polemizează aici în subtext) îl negau violent.

5 Este o trimitere evidentă la ceea ce azi se numește, după

G. Poulet, critica de identificare, un argument în plus pentru revenirea la textul interogat.

6 Trimitere la o experiență personală a criticului, făcută în Seminarul de literatură modernă de la Universitatea din

București, pe care îl conducea el însuși, consemnând confesiuni

ale scriitorilor prezenți aici, în anii 1932 – 1933, în volumul *Mărturisiri literare*, ed. îngrijită și introducere de Iordan Datcu.

București, „Minerva”, 1971.

7 Denumită astfel la noi pentru prima oară de către Ș. Cioculescu, doctrina trăiristă este varianta românească a existențialismului, manifestată mai viguros în deceniul al IV-lea și având ca promotori pe „filosofii neliniștii”, în frunte cu Nae Ionescu și cu unii ideologi de la „Gândirea” și de la alte publicații de dreapta. Aceștia promovau idei în consonanță cu cele ale iraționalismului, cu care au polemizat nu o dată critici ca G. Călinescu, M. Ralea, Ș. Cioculescu precum și unii reprezentanți ai ideologiei proletare.

8 C. Dobrogeanu-Gherea, *Eminescu*, în *Studii critice*, București, E.P.L., 1967, p. 209. Este clar că Gherea simplifică sensul pesimismului eminescian în direcția unui determinism social îngust.

9 Sursa amintită îi aparține într-o măsură lui D. Caracostea ca traducător al celor două basme culese de R. Kunisch.

Das Mädchen im goldenen Garten (*Fata în grădina de aur*) și

Die Jungfrau ohne Körper (*Frumoasa fără corp*), și care stau la baza poemului eminescian. Traducerea apare sub titlul *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, București.

„Socec”, 1926, publicată și în volumul de față.

293

10 Ideea, discutabilă, a lui C. Călinescu figurează în studiul *Viața lui Eminescu*, ed. a III-a, București, Fundația regala pentru literatură și artă, 1938, p. 319.

11 Caracostea vede aici adecvat raportul dialectic dintre eul profund, artistic, și eul pur biografic, uman al scriitorului, evitând acele intoleranțe dogmatice privind raportul dintre cele două euri în creația artistică, întâlnite la un M. Dragomirescu încă de prin 1895, în studiul *Critica științifică și Eminescu*.

București, 1895, sau la o seama de esteticieni germani ai perioadei interbelice.

12 Insuficient dezvoltată în anii '40, metoda criticii sociologice

nu era slab practică din cauzele arătate de către Caracostea, iar așa-zisa desuetudine a criticii marxiste este o impresie a sa.

13 Rătăcirile poporaniste au existat, este adevărat, dar nu, cum crede Caracostea, datorate adaptării marxismului la țăriile agrare, poporanistii neavând prea multe contingente cu marxismul, doctrină cu care, prin C. Stere, au polemizat de la începutul curentului, adică de prin 1894.

14 Caracostea dezavuează amestecul incidențelor biografice neînsemnate și cu atât mai mult cele apocrife, în explicarea unei opere. Pasajul următor este elocvent: „Dacă lămurirea genetică întemeiată pe o mărturie ca aceea povestită de

Eminescu lui Vlahuță despre originea *Luceafărului* (o anecdotă cu trei persoane: poetul – Hyperion; o cucoană din București

— Cătălina; un chipeș fecior de casă – Cătălin) este parcă anume făcută să învedereze exagerările la care ajungi când vrei să descifrezi geneza din te miri ce mărunțișuri biografice, o altă afirmare este chemată să arate o rătăcire tot atât de grea: cum nu se cuvine să procedezi când cauți izvoarele unei plăsmuiri poetice. Deși nu conține nici urmă de adevăr, totuși, pentru că ilustrează o frecventă eroare de metodă, o amintesc aici ca o potrivită introducere în cercetarea izvoarelor”. (*Izvoarele poemei „Luceafărul”*, București, „Socec”, 1926, p. 3).

15 Ipoteza lui I. Chendi privind romanul cavaleresc al lui

Wieland, *Oberon*, ca, posibil model al *Luceafărului* este larg dezbătută de Caracostea în *Izvoarele poemei „Luceafărul”*:

„A afirma că *Fata din grădina de aur* a avut ca model pe

Oberon al lui Wieland înseamnă a afirma că *Luceafărul* porcede din același izvor. (...). Wieland, cel mai iubit povestitor de basme al vremii lui, a publicat lungă poemă-roman la

1780. Plăsmuirea aceasta bogat alimentată cu cele mai felurite izvoare, a deșteptat o puternică impresie printre contemporani. Următoarea judecată formulată de Goethe în plină maturitate e caracteristică pentru răsunetul de atunci: «Cât timp poezia rămâne

poezie, aurul aur și cristalul cristal, *Oberon* va rămânea iubit și prețuit ca o capodoperă a artei poetice (...)

Că Eminescu l-a cunoscut pe Wieland, nu mai încape nicio îndoială. Dar să fie adevărată părerea lui Chendi că aici stă

„Modelul” basmului din care a crescut *Luceafărul*? Dau mai întâi cadrul total al lui *Oberon*, ca să se vadă întrucât putem descifra un model al poemei eminesciene. Huon de Bordeaux, strălucită icoană de însușiri cavaleresti, a ucis în duel pe un fiu nevrednic al lui Carol cel Mare. Ca să-și ispășească vina, împăratul îi cere, ca în basme, să îndeplinească o ispravă nemaipomenit de grea: să se ducă la Bagdad și, pătrunzând în sala unde ospătează Califul, să ucidă pe meseanul care stă la stânga lui, să răpească fata monarhului și s-o aducă mireasă acasă, împreună cu patru măsele ale Califului și un smoc din venerabila-i barbă. Evident, isprăvi ca acestea nu puteau fi săvârșite decât cu ajutoare supranaturale. Regele «elfilor», *Oberon*, ajută pe Huon, dăruindu-i un corn și un pocal fermecat, să biruie toate greutățile.

Până acum, nimic în această *Iliadă* cavalerască nu amintește nici pe departe basmul *Fata în grădina de aur*. Rezumând partea a doua a romanului, comentatorul român conchide: „Ca și în partea întâi, nimic în această parte a doua, adevărată odisee cavalerască, nu se dovedește a fi modelul basmului versificat de Eminescu.

Ca formă, singura asemănătoare ar fi că poema-roman cât și

Fata din grădina de aur au adoptat strofa de câte opt versuri iambice. Dar și aici, în versificație, sunt multe deosebiri. Pe când versurile lui Wieland se mișcă liber de la endecasilab la alexandrin, cu libertate în așezarea rimelor, Eminescu alege endecasilabul, adoptând nu forma strofei lui Wieland, ci pe aceea de stanță epică italiană, așa cum a fost mânuită de Ariosto în *Orlando* și de Tasso în *Gerusalemme*.

Dar dacă *Oberon*, privit în total, nu are nimic comun cu basmul substrat al *Luceafărului*, ce-l va fi îndemnat pe Che-idi să afirme că Wieland a dat modelul?” (*Izvoarele poemei Luceafărul*, p. 3 – 5).

Caracostea recunoaște însă trei aspecte din oopera lui W; clandest

cu care *Luceafărul* poate avea totuși unele asemănări.

Primul este eliberarea de care un cavaler a unei fete ȋân de sub pază de un uriaș. Apoi îndrăgostirea în vis a eroului.

Huon, de frumoasa Rezia, ceea ce ar aminti de episodul Florin și fata de împărat, în fine, un al treilea și cel mai substanțial motiv comun ar fi dezamăqirea bătrânului Gondolf văzându-și tânăra soție în brațele unui tânăr îndrăzneț. Nici aici însă nu sâit rațiuni ale unei influențe, crede criticul: „Dar – notează el – acesta este un motiv atât de frecvent, încât, dând greutate unei apropieri de felul acesta, poți ajunge la cele mai neașteotate legături, când de fapt n-ai indicat decât unele întâmplătoare vaqi asemănări” (*Ibidem*, p. 6).

16 Sever, Caracostea indică un singur model în acest sens, studiul lui Ch. Drouhet, *V. Alecsandri și scriitorii francezi*: „E o lucrare indispensabilă nu numai pentru cel ce vrea să adâncească pe Alecsandri, dar și pentru cel care vrea să vadă în

acțiune o metodă la înălțimea vremii. Făcând abstracție de unele chestiuni de amănunt, discutabile, lucrarea aceasta este un model de conștiinciozitate în informație, de finețe în analiză.

și de siguranță în gust, totul condus în așa fel încât din modele să iasă clar la lumină originalitatea scriitorului” (Op. cit., p. 7).

17 Încercarea, lăudabilă, a lui Caracostea de a depista vreo sursă pentru basmele lui Kunisch nu duce prea departe:

„Căutând izvorul, găsesc o notă interesantă într-un manuscris intrat în toamna anului 1925 în colecția Academiei Române.

Este o culegere de basme *Rumanische Märchen aus Siebenburgen alcătuită* de I.C. Hintz, de fapt numele germanizat al lui I.C. Hinteșcu, acel care a publicat o culegere de proverbe române. Printre numeroasele basme în traducere germană adunate din diferite cărți și periodice, se află și *Das Mädchen im goldenen Garten* cu următoarea notiță: «aus dem Kronstädter

Haustreundkalender fur 1862». Cu privire la culegător se face presupunerea: «Wahrscheinlich von Fr. Obert».

Dar însemnarea aceasta nu ne pune pe urmele izvorului basmelor lui Kunisch. Calendarul din Braşov a reprodus basmul, care apăruse în 1861 în volum. Avem numai dovada unei rezezi şi admiraive recepţiuni. De altă parte, nici presupunerea că Fr. Obert ar fi fost culegătorul nu se poate susţine. E drept că el publicase în periodicul german *Das Ausland* între anii

1856 – 1858 o seamă de poveşti române din Ardeal. Unele dintre ele au intrat chiar în circulaţia ştiinţifică europeană, îndeosebi în urma unei comunicări a lui Iacob Grimm în Academia din Berlin cu privire la „legenda lui Polyfem, în legătură cu un basm românesc cules de Obert. Dar de curând cunoaştem întreaga colecţie de basme române adunate de Fr.

Obert: *Rumanische Marchen und Sagen aus Siebenburgen*, colecţie dată la iveală şi însoţită de preţioase note şi paralele de cel mai de seamă folclorist sas, d. A. Schullerus. Străbătând colecţia, te încredinţezi însă că Fr. Obert culegea basmele noastre într-un spirit simplu şi neîmpodobit, cu totul deosebit de felul sentimental pe care îl vom întâlni în *Das Mädchen im goldenen Garten*. Nu vedem deci o filieră germană ardeleană prin care acest basm să fi ajuns la Kunisch”. (Op. cit., p. 9 – 10).

18 Referiri la această colecţie se pot găsi şi în Gheorghe Vrabie, *Folcloristica română*, Bucureşti, E.P.L., 1968, pp. 105 – 107.

19 G. Bogdan-Duică, *Despre „Luceafărul” lui Eminescu*.

Braşov, 1925, p. 17, reprodus în G. Bogdan-Duică, *Eminescu*.

Studii şi articole, ed. Ecaterina Vaum, Iaşi, „Junimea”, 1981, p. 91.

20 D. Caracostea aliniază argumente vădit polemice faţă de studiul lui Bogdan-Duică, recunoscându-i foarte puţin din părţile lui valabile: „Din câţi s-au ocupat până acum de *Luceafărul*, singurul care a căutat să-i lămurească temeinic izvoarele este d. G. Bogdan-Duică în lucrarea *Despre „Luceafărul” lui*

Eminescu, de curând apărută. Trebuie să mărturisesc că mă deosebesc fundamental de părerile exprimate în această lucrare. Din

cele 15 capitole câte o alcătuiesc, nu mă apropii decât de o parte din cele arătate în cap. XII, întrucât ele urmează indicațiile date de Eminescu și vor fi întregite de unele rezerve critice. Restul mi se pare nu discutabil, dar hotărât alături de adevăr” (*Izvoarele poemei „Luceafărul”*, p. 11).

21 Solida colecție a lui Adolf Schullerus este *Versechniss der rumänischen und Marchenvarianten nach dem System der*

Märchentypen Antti Aarnes, F.C. 78, Helsinki, 1928. Amănunte în ce privește primul tip de basm despre care vorbește Caracostea se pot găsi în lucrarea lui I. Boite în colaborare cu

G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kindern und Hausmärchen der Bruder Grimm*. Rațiunea comentării mai largi a acestui tip de basm de către critic în cadrul genezei *Luceafărului* stă în faptul că, așa cum remarcă el, „al doilea basm publicat de

Kunisch, *Frumoasa fără corp*, versificat și el de Eminescu, aparține, în partea lui autentic populară, acestui prim aspect al tipului nostru și este un «pendant» al basmului din care a ieșit *Luceafărul*” (Op. cit., p. 18).

22 Motivul *ondinei* sau *undinei*, care în mitologia scandinavă, de unde provine, este zâna apelor ce ademenește pe pescari și marinari, a fost cultivat și de Eminescu, după ce s-a bucurat de o largă circulație europeană în romantism. A se vedea pentru prezența lui la Eminescu: D. Murărașu, M. Eminescu, *Poezii*, I, București, „Minerva”, 1970, p. 11 – 12.

23 Asupra afinităților lui Eminescu cu Wagner, a utilizării unor mituri comune celor doi mari creatori, a se urmări studiul lui D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, București, E.P.L.

1967, pp. 189 – 195.

24 Pentru o documentare mai largă asupra metamorfozelor acestui basm Caracostea face trimiteri necesare: „Cine ar dori să se orienteze cu privire la numeroasele lui forme și la larga lui răspândire mondială, găsește bogat material în notele date de Bolte-Polivka, în amintita lucrare, la basmul nr. 88 al fraților Grimm, *Das sângende*

springende Loweneckerchen și în culegerea de basme lorene, sub le loup blanc” (Izvoarele poemei „Luceafărul”, p. 20).

25 Scrisoarea indignată a lui Eminescu către Veronica Micle cu aluzie la *Amor și Psyche* de Aouleius a fost scrisă de poet probabil în 1877 și se află în Ms. 2257, f. 316 și urm. A publicat-o G. Bogdan-Duică în *Buletinul „Mihai Eminescu”*, 1932, p. 10 și urm.

26 Contrastul acesta „apare cu putere și în nuvela *Cezara*”.

(Izvoarele poemului „Luceafărul”, p. 21).

27 Ipoteza lui G. Bogdan-Duică despre o sugestie persană în polaritatea celest-teluric în *Luceafărul* este larg discutată de

D. Caracostea cu argumente ce o infirmă categoric. Trimiterea se face, în schimb, la alte surse mult mai plauzibile: „Și dacă polaritatea înalt contemplativ de o parte, teluric, de alta, îi apărea lui Eminescu în cuprinsul arătatelor icoane, dacă atât basmul Kunisch cât și numeroase alte mărturii ne trimit la această polaritate, nu putem urma pe d. Bogdan-Duică în afirmarea că la temelia *Luceafărului* stă o predominitoare influență persană, «în mitologia perșilor existau spirite nemuritoare ale *iravashilor care, cu voia lor* – cum și-n *Luceafărul* se zice *Vrei poate* – se scoborau pe pământ, pentru ca prin actul de proprie jertfire să devină aici eroi luptători cu răul. Și firavashii sunt așezați în stele; de acolo, din stele, vin să lupte cu demonii, să facă dreptate.

Și acum putem face un pas mai departe, putem zice: luminosul și întunecatul, curatul și necuratul, care se află în fondul *Luceafărului* nu fac același dualism persan ce nu se găsea nici la greci, nici la inzi? Deci fondul cel mai vast al poemei nu este persan?» (subl. Bogdan-Duică).

Forma interogativă subliniază aici infirmarea. Observ mai întâi că miezul problemei nu este să constăți existența unor astfel de duhuri nemuritoare ca ale r>avasri/lor; ființe cerești ca aceștia au și inzi; paralel cu zânele-lebede apar la ei nemuritorii Gandarvi, copiii cerului. Prin relevarea unor astfel de paralele nu ne apropiem de inima poemei noastre, de situația față de iubire a unei ființe supranaturale. Și apoi de ce să alergăm atât de departe când paralele și motive viu1

Intrate în circulația literară înfățișează aspecte în adevăr apropiate de *Luceafărul*?

Paralel cu ce știm din atâtea coborâri amoroase ale zeităților grecești, oare în povestirile medievale despre cavalerii

Graalului și în povestirile despre unii îngeri care se coboară pe pământ duși de iubire, nu avem motive care în adevăr se apropie de situația *Luceafărului*? Substratul folcloric ne lămu;

rește de ajuns» (D. Caracostea, op. cit., p. 21 – 22).

28 Ca și ipoteza privind influența persană în conceperea *Luceafărului*, Caracostea o respinge la fel de categoric și pe cea privind influențe lituaniene, propuse, superfluu, de Bogdan-Duică: „Mă întreb – scrie el – ce poate fi comun între aceste mărturii lituaniene și *Luceafărul* lui Eminescu? Ca motiv, doinele înfățișează iubirea necredincioasă pedepsită de zeul chezaș al legămintelor basmul (la care trimite preopinentul, Bogdan-Duică din sfera basmelor lituaniene, n.n.) face parte din tipurile incestului; contaminat cu o poveste „etiologică”, explică, prin necredința pedepsită, aspectul de frântură, de seceră al lumii. Nimic comun între spiritul și forma acestor mărturii și *Luceafărul* nostru. Dacă am admite printre izvoare și paralele sfera largă a motivelor necredinței în căsătorie și a incestului, atunci ar trebui să încercăm cercetarea cu nenumărate întâmplări ale zeilor și zeițelor, ceea ce, hotărât, iese din cadrul izvoarelor și paralelelor ce pot aduce lumină în înțelegerea genezei *Luceafărului*” (Op. cit., p. 23).

29 Pedepsa, creștină, se exercită, în acest caz, numai asupra femeii: „Coborâți pe pământ – scrie Caracostea – îngerii nu și-au păstrat cuvântul și menirea, n-au putut face proba tăriei lor, au cedat ispitei și s-au apropiat cu pornirea păcatului de frumoasele făpturi ale pământului. Aici ascetismul creștin a fost hotărâtor pentru povestirile poporane. Nu mai vedem, ca la Goethe, femeia ridicată la Dumnezeu prin iubire. Sunt înălțate la cer și preschimbate în stele numai acele fecioare care, în puritatea lor, au respins pasiunea vinovată a îngerilor:

Iar acelea care au păcătuit au fost nimicite de potop”. (Op. cit., p. 24).

30 D. Caracostea polemizează aici cu G. Călinescu care, în studiul *Viața lui Eminescu* (cap. *Eminescu și dragostea*), și apoi în *Istoria literaturii...* infirma spiritualitatea eresului eminescian.

31 Cercetătorul amintit este Iulian Jura cu studiul *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, Gamber, 1933.

32 De altfel, R. Kunisch, deși folclorist amator și cunoscător aproximativ al limbii române, are, în ochii lui Caracostea, ca și în ai lui Iorga, o bună orientare intelectuală, *ceea* ce îi conferă operei sale de culegător de folclor un bun credit:

„Călătorul nostru – scrie interpretul său – este departe de a fi un om cu orizontul restrâns. Pe lângă lectură bogată, făcuse numeroase călătorii în țări depărtate (... J). Ca orizont de lectură notez: o scenă de pe vapor îi aduce aminte o scenă dintr-un roman în versuri; într-un loc amintește de G. Sand dar și de... E. Sue. Însușiri de poliglot nu-i lipseau: înțelegea neogreacă și am văzut că, în urma unei prinsori cu un localnic, a învățat limba „valahă”, din care ca student, își însușise elementele cu prilejul studiului limbilor romanice surori” (D. Caracostea, op. cit., p. 32 – 33). Pe de altă parte însă, nu este exclusă ipoteza ca cele două basme ce stau la baza *Luceafărului* eminescian să fi fost culese de altcineva decât de Kunisch, deși alte surse nu se cunosc deocamdată. În tot cazul. Caracostea este destul de prudent, încă acum șase decenii, în recunoașterea unui alt posibil culegător al celor două basme: „Din unele citații și numiri strecurate în cartea lui, se adeverește propria mărturisire că a învățat aici limba noastră. Dar totodată se vede că și-o însușise imperfect. E îndoielnic deci *ca* el să fi cules personal basmele. De altă parte, între 1854 – 1858, în timpul cămăcămiei lui Alexandru Griica, când călătorul nostru a străbătut Muntenia, cine să fi putut să-i dea aceste basme?

Filimon și Ispirescu încep publicarea de basme după această dată. De altă parte, la nimeni dintre scriitorii contemporani ai Munteniei, nici la Bolliac, nici la Bolintineanu interesul pentru basm nu era atât de luminat incit să poată alege, din mulțimea mărturiilor anume cele două aspecte ale motivului nostru.

Dintre publicațiile străine de basme românești Kunisch nu putea să aibă la îndemână decât culegerea din 1845 a fraților

Schott, *Walachische Marcheri*. Pentru că Kunisch publică cele două basme sub același titlu general pe care frații Schott l-au dat culegerii lor, se naște întrebarea dacă nu. cumva călătorul german și-a alcătuit singur basmele din motivele aflate la frații

Schott. Unele momente ar pleda pentru aceasta, dar nu-s concludente; s-ar putea să fie întâmplătoare paralele. De altă parte, Kunisch ne încredințează că basmele lui „n-au fost încă publicate nicăieri”. Alte lămuriri cu privire la izvor nu ne dă.

Dar în prefața culegerii lor, frații Schott ne spun, cu privire la izvoare, că cea mai mare parte din basme o datoresc lui Drăgulescu, de fel din Oravița, un om cult, cunoscător în ale dreptului, «în momentul de față slujbaş în Valahia». Dacă s-ar putea face dovada că, la data când Kunisch se afla în

Muntenia, Drăgulescu trăia, atunci am fi pe urma probabilă a izvorului. De bună seamă, Kunisch, iubitor de literatură și îndeosebi de basme, a cunoscut colecția fraților Schott; cuvintele lor de laudă pentru Drăgulescu trebuia să deștepte în călătorul german dorința de a-l cerceta” (*Ibidem*, p. 31 – 32).

33 Tentativa de a descoperi în cele două basme culese de Kunisch izvorul unic al *Luceafărului* nu este acceptată ca atare de către toți interpreții poemului, între care D. Popovici.

E. Todoran, Virgil Cuțitaru. Acesta din urmă aduce ca argument legenda populară privind geneza nefericită a lumii;

„Întocmai ca în legenda menționată, și în concepția lui Eminescu, imperfecția lumii nu constă în devenirea, ci în însăși geneza ei. Motivul fundamental și conflictul poemei *Luceafărul* se constituie, în ultimă analiză, din inaderența creatorului la propria sa creație” (*Metamorfozele lui Hyperion*, Iași, Junimea.

1983, p. 15)...

34 În problema, controversată, a variantei ultime a *Luceafărului*, după discuția largă a lui Perpessicius, s-au emis puncte de vedere

contradictorii consemnate, între alții, în anii mai noi, de către D. Murărașu, în M. Eminescu, *Poezii*, III, București, E.P.L., 1968, p. 353 – 355 și de Virgil Cuțitaru, *Spații*, Iași.

„Junimea”, 1981, p. 23 – 37.

35 Idei ca acestea exprimă realismul gândirii exegetice a lui Caracostea, respingând atât caracterul fetișizat, romantic, al inspirației ca principiu de esență divină a creației, dar și pozitivismul, determinismul mecanicist care marca încă multe cercetări de istorie literară.

36 Studiul în cauză îi aparține lui Tudor Vianu, *Poezia lui*

Eminescu, București, 1930, cu care D. Caracostea polemizează de altfel și în studiul anterior consacrat lui Eminescu, *Arta cuvântului la Eminescu*.

37 Ideea solidarității perfecte a părților unei opere ținând de concepția structuralistă, ilustrată, între alții, de O. Walzel, bine cunoscut lui Caracostea, este larg aplicată și de el în

Arta cuvântului la Eminescu, unde se interesează foarte insistent de strânsa corespondență dintre diversele niveluri ale unor opere eminesciene ca *Venefia*, *Mortua est*, *Luceafărul* etc.

38 Raporturile lui Eminescu cu romanticul Keats au fost, în anii mai noi, examinate de către Al. Duțu, *Explorări în istoria literaturii române*, București, E.P.L., 1965 și cu deosebire de către Ștefan Avădanei în substanțială sa carte, *Eminescu și literatura engleză*, în special în subcapitolele *Keats și Eminescu și Keats*.

39 Adept al ideii lui K. Vossler, conform căreia limba este ea însăși un produs al expresivității artistice a unui popor.

Caracostea o dezvoltă larg în ignoratul volum *Expresivitatea limbii române*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1942.

40 Se trimite anume la studiul *Destinul poetului și menirea poeziei*, din „Gândirea”, nr. 3, 1939, p. 141 – 150.

41 Despre înrâurirea lui Schopenhauer asupra poetului a se urmări întregul șir de idei începând cu cele maioresciene favorabile

acestei influențe, dar și opusul acesteia, de pildă, în Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, București, E.P.L., 1966.

Opinii mai noi, cu nuanțări și cu alt mod, mai adecvat, de a privi lucrurile, pot fi urmărite în serioasa exegeză a lui E. Todoran, *Eminescu*, București, Minerva, 1972, mai cu seamă în capitolul *Diorama poetică și dialectica istoriei*, p. 119 – 141.

42 În traducere românească: „Aceasta dovedește că dacă geniul aduce fericirea supremă celui ce-l posedă, în momentele de inspirație el poate să se bucure de ea fără obstacole, dar el nu-i în stare să-i facă viața fericită, dimpotrivă”.

43 Tradus în românește: „La drept vorbind, mi se pare că omul de geniu în dragoste trebuie să decepționeze aproape totdeauna. Ce viață poate oferi unei femei acel care, pentru a fi el însuși, trebuie să trăiască în afara vieții? În drama destinelor umane, un artist nu-i un actor, ci o oglindă” etc.

44 Unii exegeți ai poetului găsesc o dată foarte timpurie a primului său contact cu filosofia lui Schopenhauer. Astfel.

D. Popovici consideră ca posibilă această dată încă anul

1866, când, ca gimnazist la Cernăuți, Eminescu l-ar fi cunoscut pe Schopenhauer din articolul profesorului de filosofie Alois

Scherzel, apărut în *Programa școlii* (D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, București, E.P.L., 1969, p. 71 – 72).

45. Ceea ce promite aici Caracostea va realiza, pe suprafețe însemnate, în *Arta cuvântului la Eminescu*, unde cercetează, mai ales în poemele *Epigonii*, *Veneția* și *Luceafărul*, prin studii de veritabilă fonostilistică, de altfel ca și în *Expresivitatea limbii române*, nivelurile expresive ale acestor poeme, în baza unei metode structuraliste de vădit pionierat în epocă (vă studiul nostru D. Caracostea și *contradicțiile structuralismului*, în D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Iași, „Junimea”, 1980, p. 5 – 21).

46 Datele cercetărilor din ultimii ani infirma aserțiunea lui

Caracostea, o expertiză meticuloasă a dr. Ion Nica, *Eminescu, structura somato-psihică* (București, „Eminescu”, 1972) cât și studiul

biografic al lui G. Munteanu, Hyperion, I, *Viața lui Eminescu*, întărind ideea unei eredități malade a poetului pe linie maternă.

47 Anghel Demetrescu, *Mihai Eminescu*, în *Opere*, Fundația regală pentru literatură și artă, 1937, p. 245 – 246. Portretul în linii ferme de aici se bazează pe datele contemporanilor Iacob Negruzzi, Ion Slavici, Caragiale, Teodor V. Ștefanelli, N. Petrașcu ș.a., care au lăsat informații prețioase despre poet, cu puține contradicții care să modifice eventual imaginea lui globală.

48 Ion Slavici, *Amintiri*, București, Cultura națională, 1942, p. 91. Pe lângă numeroasele studii despre natură la Eminescu, aspectul contemplativ al poetului în fața peisajului cosmic îl dezvoltă pe larg Al. Dima în studiul *M. Eminescu*, în voi. *Viziunea cosmică în poezia românească*, Iași, „Junimea”, 1982, p. 45 – 6.5.

49 Este vorba de studiul lui Tudor Vianu, *Personalitatea lui Eminescu*, în *Fragmente moderne*, București, Cultura națională.

1925, p. 113 – 125 reprodus în T. Vianu, *Opere*, II, București.

„Minerea”, 1927, p. 367 – 371.

50 Vezi Teodor V. Ștefanelli, *Amintiri despre Eminescu*.

București, „Sfetea”, 1914, reprodus în T.V. Ștefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, ed. îngr. de Constantin Mohanu, Iași, „Junimen”, 1983.

51 Paginile patetice ale lui Vlahuță despre gazetarul impetuos și devotat se pot citi în articolul lui Vlahuță *Amintiri despre Eminescu*, reprodus în Al. Vlahuță, *Scrieri alese*, II.

București, E.P.L., 1963, p. 364 – 368.

52 Inserțiile metodei structuraliste, pe care o afirmă acum, viguros, Caracostea, odată cu *Arta cuvântului la Eminescu*, se pot recunoaște cu ușurință, între altele, și în considerarea acestei unități a liricii poetului.

53 Este ideea cea mai puternic relevantă a lui Caracostea în studiul său *Creativitatea eminesciană*, cu care astfel de observații intră în perfectă rezonanță.

54 Este tocmai ideea-axă a studiului *Creativitatea eminesciană* tinzind să descifreze simbolul poemului eminescian dintr-o finală a

lui Hyperion.

55 Ideea creșterii organice a unui stat ca România este principiul de orientare al gazetarului Eminescu care, adept al concepției organiciste, dezvoltă o doctrină în acord cu cea conservatoare, de natură să pună în lumină o întreagă filosofie la care aderase poetul. Publicistica din Opere, vol. IX.

XI-XIII, apărută în ultimii ani, relevă tocmai o astfel de orientare.

56 Având în vedere că exegetul se referă la varianta din

1869 a fragmentului dramatic eminescian și că aceasta este intitulată *Mureșianu*, rezultă că titlul lui Caracostea trebuie modificat. Deci, nu Andrei Mureșanu – titlul variantei datate și de Perpessicius (ed. M. Eminescu, *Opere*, vol. IV, 1952) și de

Aurelia Rusu (ed. M. Eminescu, *Opere*, vol. IV, Minerva, 1978)

cca. 1871 – 1872, ci *Mureșianu*. În orice caz, nu *Mureșanu*, cum grafiază greșit Caracostea (Vezi M. Eminescu, *Opere*, vol. IV, ed. Aurelia Rusu, Minerva, 1978, p. 497).

57 De altfel, D. Popovici a avut motive serioase să constate că e foarte posibil ca Eminescu să fi avut contacte cu filosofia schopenhaueriană încă din 1866. Vezi nota 44.

58 Traducerea românească: „Istoria psihologică a eroului din *Strămoșii* se desfășoară în mai multe scene de exaltare sumbră, traversate de luminișuri scăpărătoare. Conrad – acesta este numele său – suferă de suferințele poporului său, pe care el îl iubește cu dragoste de amant și de tată, în generațiile lui trecute și viitoare. Revoltat la vederea răului ce oprimă pământul, el îl face pe Dumnezeu răspunzător și dă curs tuturor îndoielilor, mâniilor și dorințelor care, de totdeauna, tulburară inima omului. Dar, om revoltat, Conrad nu obține de la cer nici certitudine, nici putere. Asta nu e când sufletul uman renunță la orgolioasa izolare și se înclină în fața destinului lumii. El primește explicarea enigmei efemerelor triumfuri ale răului cărora le va succeda o magnifică dilatare a umanității în bine. Scenei de revoltă a omului împotriva divinității îi succede deci cea a viziunii sale asupra viitorului, în care poporul polonez apare ca un Hristos

crucificat și renăscut ce se arată altor popoare în gloria sa” (Stanislas Szpotański, *Adam Mickiejicz și romantismul*, p. 43 – 44).

59 Karl Gutzkow (1811 – 1878), romancier și dramaturg german, autor, între altele, al romanului în 9 volume *Die Ritter vom Geiste* (*Cavalerii spiritului*).

INDICE DE NUME

Aarne, Anti, 48, 52, 53, 54.

55, 297

Alecsandri, V., 27, 53, 64, 68.

72, 129, 252, 295

Alexandrescu, Gr., 27

Apuleius, 62, 63, 297

Arbore, Zamfir, 213

Arghezi, Tudor, 28

Ariosto, Lodovico, 89, 295

Asachi, G., 53, 252

Ăștiage, 230

Avădanei, Ștefan, 301

B

Baiazid, 229

Bădescu, Scipione I, 258, 259

Bibicescu, I.G., 53

Bogdan-Duică, G., 6, 42, 48.

64, 65, 68, 69, 72, 79, 96.

129, 162, 177, 256, 257, 258.

259, 296, 297, 298

Bolintineanu, D., 39, 250, 299

Boite, I., 55, 297

Botez, C, 101

Brâtescu-Voinești, I. Al., 25.

28, 293

Budai-Deleanu, Ion, 229

Bürger, Gottfried August, 145

Byron, George Gordon, 31.
70, 145, 165, 194, 247, 248.
250, 270
Cambise, 230
Canova, Antonio, 63
Cantacuzene, I.A., 180
Caragiale, I. L., 22, 26, 27.
195, 202, 208, 209, 210, 211.
Carol cel Mare, 205
Casanova, Giovanni Giacomo, 207
Călinescu, G., 21, 23, 24, 46.
171, 291, 293, 294, 299
Ceaikovski, P. **I** 231
Cervantes, 293
Chendi, Ilarie, 34, 35, 36.
294, 295
Cioculescu, Ș., 293
Creangă, I., 206
Crețulescu, N., 101
Cuțitaru, Virgil, 300
Dante, Alighieri, 185
În alcătuirea indicelui de nume s-au exclus paginile prefetei.
Danton, G.J., 29
Datcu, Iordan, 293
Demetriescu, Anghel, 204.
Densușianu, Aron, 14, 209
Dima, Al., 302
Dietrich, Karl, 30, 31
Dobrogeanu-Gherea, C, 18
21, 25, 75, 77, 197, 209.
Dozon A., 63
Dragnea, Radu, 75
Dragomirescu, M., 29, 191.

201, 202, 222, 293, 294
Drouhet, Charles, 295
Dumitrescu, Vasile, 104
Duțu, Al. 302
Dyck, Anton van, 109
Eminovici, Gh., 192, 194, 222
Eschil, 61, 145
Filimon, N., 39, 299
Freud, S., 45
Gutzkow, Karl, 256, 257, 258.
264, 303
H
Hammer, Josef von, 229
Hașdeu, B.P., 27, 61
Heine, H., 194
Heliade-Rădulescu!, 27, 61.
256, 257
Herodot, 230
Hințescu, I. C, 296
Hoffmann, E.T.A., 72, 79.
Homer, 109
HSI – derlin, Fr., 72
Humboldt, Wilhelm von, I
Ibrăileanu, G., 6, 18, 19, 22.
26, 151, 177
Ionescu, Nae, 39, 299
Iorga, N” 79, 273, 299
Ispirescu, P., 299
J
Jura, Iulian, 39, 299
Galaction, Gala, 28, 293
Gaster, M., 38, 273
Ghica, Al., 299

Goethe, I.W. von, 64, 65.
70, 120, 121, 130, 131, 169.
188, 189, 226, 236, 238.
Grama, Al., 14, 207, 209
Grimm, frații, 41, 43, 55
Grimm, Iacob, 296
Grimm, W., 62, 297
Kant, I., 188
Keats, John, 165, 301
Kremnitz, Mitte, 196, 273, 293
Kunisch, R., 37, 38, 39, 40.
43, 49, 50, 55, 56, 61, 62.
63, 72, 78, 79, 81, 82, 83.
84, 85, 86, 87, 92, 93, 96.
97, 100, 102, 127, 129, 130.
158, 292, 295, 297, 298.
299, 300
Lamartine, Alphonse de 57.
La Rochefoucauld, Fr., 247
Leblanc, Georgette, 180
Lenau, N., 194
Lermontov, M., 58
M
Macedonski, AL, 27, 28
Maeterlinck, Maurice, 180
Maiorescu T., 1, 24, 25, 26.
29, 77, 102, 177, 178, 179.
188, 192 f 195, 196, 197.
198, 199, 200, 204, 205.
207, 208, 209, 210, 211.
Marienescu, Athanasie, 42
Maurois, Andre, 180
Mazzini, Giuseppe, 264

Mickiewicz, Adam, 53, 251.
252, 253, 256, 303
Micle, Veronica, 26, 62, 79.
206, 213, 214, 297
Mircea cel Bătrân, 228, 229.
231, 232
Mohanu, Constantin, 302
Mureșanu, Andrei, 243
Munteanu, G., 302
Murărașu, D., 297, 300
N
Negruzzi, Iacob, 104, 189, 206.
214, 242, 253, 254, 256.
269, 270, 302
Newton, I., 20
Nica, Ioan, 302
Novalis, 189
Obert, Fr., 296
Osman, 229
Pârvan, V., 28
Pasteur, Louis, 191
Perpessicius, 300, 303
Pester, 202
Petrașcu, N[”] 78, 79, 302
Petre seu, Camil, 29
Poenaru, Cleopatra, 214
Polivka, G., 55, 297
Popovici, D., 292, 300, 301.
Potlof, Alexe, 193
Poulet, Georges, 293
Pumnul, Aron, 129
Pușcariu, Sextil, 75, 159
Rafael, Sanzio, 110

Ralea, Mihai, 293
Rembrandt, van Ryn, 110, 239
Robespierre, Maximilien de.
Rubens, P. P" 109
Russo, Demostene, 1
Rusu, Aurelia, 303
Rusu, Liviu, 301
Samurcaș, I. Al., 214
Sand, George, 299
Scherzek, Alois, 301
Schiller, Fr., 120, 257
Schopenhauer, A; 45, 170.
171, 173, 174, 176, 177.
179, 180, 181, 182, 183.
184, 188, 197, 218, 247.
Schott, frații, 39, 40, 300
Schullerus, Adolf, 48, 296
Scurtu, I., 37, 177, 255, 273
Shakespeare, W., 105
Shelley, P.B., 165
sângeorgiu, I...64, 130, 131
Slavici, I., 195, 200, 202, 204.
205, 206, 207, 208, 209.
215, 244, 245, 246, 258.
Speranția, Theodor, 42, 43
Spielhagen, Fr., 255
Stere, C, 294
Sue, Eugene, 264, 299
Szpotański, Stanislas, 251.
Ștefan cel Mare, 234
Ștefanelli, Teodor, V., 302
Știrbei, Barbu, 245

T

Taine, H., 105
Tasso, Torquato, 89, 169, 260.
Thompson, St., 48
Todoran, Eugen, 300, 301
Turgheniev, I., 240
Valéry, P., 65
Vianu, L, 22, 23, 75, 76, 210.
300, 302
Vigny, Alfred de 58, 84, 164.
169, 202
Vlad, C, 44, 45, 46, 47
Vlad, Țepeș, 216, 229, 233
Vlahuță, Al., 18, 19, 20, 21.
24, 26, 27, 30, 216, 294.
Vossler, Karl, 301
Vrabie, Gh., 296
W

Wagner, R" 58, 71, 84, 184.

Walzel, a, 300

Wieland, Chr. M., 34, 35.

294, 295

Zamfirescu, Duiliu, 27

CUPRINS

D. Caracostea și creativitatea eminesciană... V

Nota editorului... XXI

Creativitatea eminesciană... 1

Personalitatea lui M. Eminescu... 186

Simbolurile lui Eminescu... 223

Addenda... 242

Andrei Mureșanu... 242

Geniu pustiu... 254

Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu. 272

Fata din grădina de aur... 275

Frumoasa fără corp... 284

Nofe... 291

Indice de nume... 305